POMPEO MOLMENTI

TIEPOLO

LA VIE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE

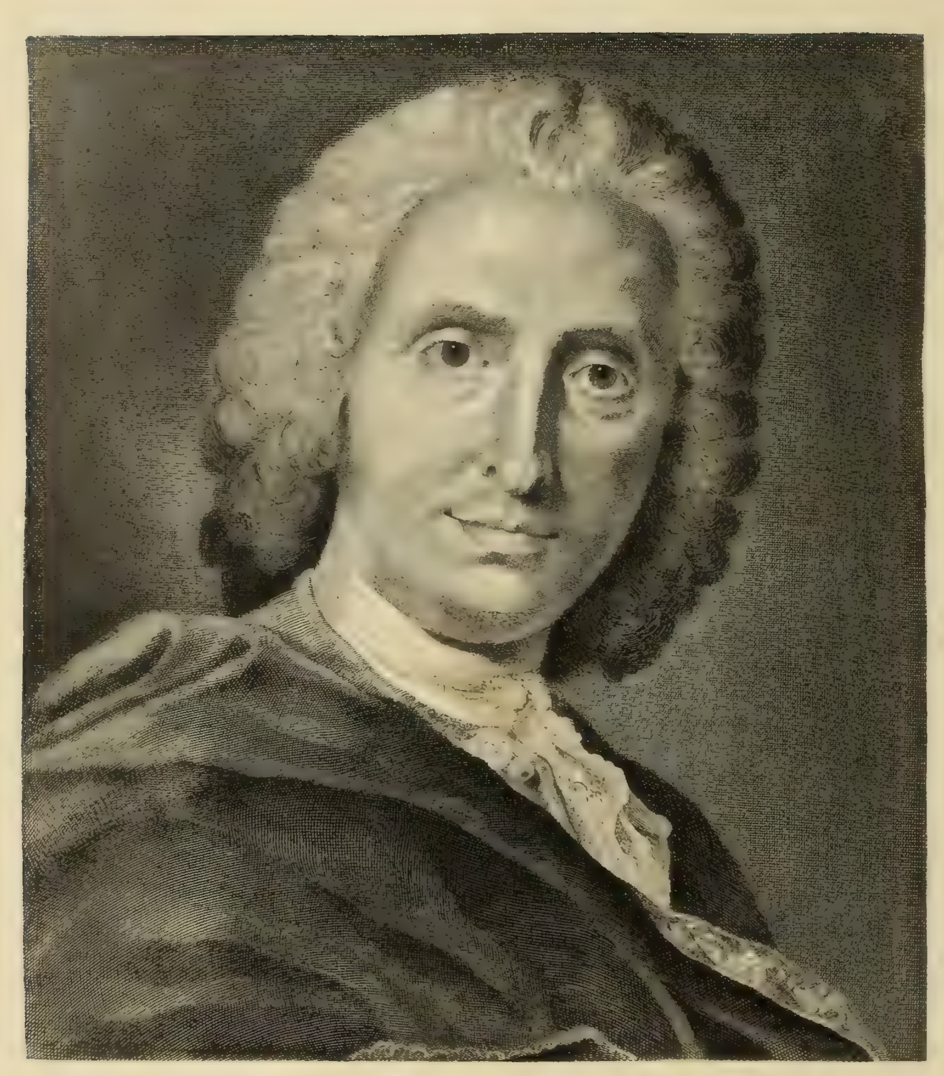
LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]


the
university of
connecticut
libraries



TIEPOLO

LA VIE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE



Joh. Baptista Theupolus Venetus Pictor

POMPEO MOLMENTI

TIEPOLO

LA VIE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE

OUVRAGE TRADUIT PAR

H. L. DE PERERA

ILLUSTRÉ D'UN PORTRAIT EN HÉLIOGRAVURE
ET DE 400 GRAVURES EN NOIR
TIRÉES HORS TEXTE



LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1911

force s'unit à la grâce, et une vie intense anime les œuvres de cet artiste réfléchi et audacieux, serein et violent, qui, par un singulier privilège, sut allier la patience de l'étude à la fougue de l'improvisation. Il n'existe qu'une ressemblance entre Tiepolo et Carpaccio, mais quelle ressemblance ! Tous deux surent unir en une admirable harmonie l'idéal et le réel.

Par l'idée qu'ils se firent de leur art, ces deux artistes sont également proches de nous : c'est pourquoi nous unissons dans la même affection et le même culte le pur génie de Carpaccio et l'éblouissante fantaisie de Tiepolo.

Moniga del Garda, juin 1909.

POMPEO MOLMENTI.



TIEPOLO

CHAPITRE PREMIER

L'ART VÉNITIEN AU TEMPS DE TIEPOLO (1696-1770)

DÉCADENCE POLITIQUE ET MORALE DE VENISE AU XVII[e] SIÈCLE. LES ARTS ET LES LETTRES. || LES ÉCOLES DU XVII[e] : MANIÉRISTES ET TÉNÉBREUX. VENISE AU XVIII[e] SIÈCLE. || L'ART VÉNITIEN : DÉCORATEURS ET INTIMISTES. PARALLÈLE ENTRE PAUL VÉRONÈSE ET TIEPOLO.

TIEPOLO naît à une époque qui est, pour l'Italie, une époque de décadence : déclin de la vie publique, corruption des mœurs, indigence des arts.

Ce n'est pas seulement l'indépendance politique, mais la dignité même du pays qui va chaque jour diminuant. L'Espagne au nord et au sud de la Péninsule ; Rome possédée du désir de restaurer en Europe l'antique suprématie du catholicisme, sorti plus fort du Concile de Trente ; Gênes sous la crainte incessante de la servitude étrangère ; le Piémont montant la garde, dans une alerte perpétuelle, au pied des Alpes menacées ; à Mantoue, à Parme, à Modène, à Florence, des princes imbéciles prêts à abandonner droits et honneur au vainqueur étranger.

Seule, à l'extrémité de la Péninsule, Venise semblait concentrer en elle les dernières énergies de la Patrie, et, pour défendre l'Europe des Turcs, elle s'offrait en sacrifice, elle, ses navires, ses trésors et les plus nobles de ses enfants. On pouvait voir, comme aux temps heureux de la République, l'étendard de Saint-Marc, aux

glorieuses blessures, flotter parmi d'éclatantes hécatombes sur les mers de l'Orient. Ainsi la gloire, sinon toujours la fortune des armes, consolait encore Venise, Venise dernier rempart des libertés italiennes, Venise à qui revient en ce siècle l'inoubliable honneur d'avoir résisté avec une inébranlable dignité aux injustes ingérences de la cour de Rome et d'avoir sauvé son indépendance des complots de l'Espagne.

Au déclin du XVIIe siècle, entre les souvenirs récents de gloire et de conquêtes et les présages de décadence, — flux et reflux éternels de l'histoire, — la vie à Venise n'est qu'un composé de violences et de contradictions qui se manifestent, dans l'art et dans les mœurs, avec une énergie extrême dans le bien comme dans le mal. Vertus et vices éclatent et s'opposent violemment : désir éperdu des jouissances matérielles et aspirations à l'idéal, frénésie des passions et exaltation du sacrifice, haines aveugles et ardentes et amour du bien et de la justice, énergie dans certains actes et mollesse dans les mœurs.

L'art suit la vie. A la mort de Tintoret (1594), la gloire de la peinture vénitienne pâlit. Les successeurs du grand artiste sont incapables de continuer l'œuvre magnifique qui s'était déroulée sans interruption pendant deux siècles, des *Madones* de Jacques Bellini au *Miracle de Saint Marc* de Jacques Tintoret. L'art émigre à l'étranger, où il s'élève à des hauteurs sublimes avec Vélazquez, avec Murillo, avec Rembrandt, avec Rubens, avec Van Dyck, tandis qu'en d'autres points de l'Italie même se révèlent aussi de bons maîtres, les Carrache, les Procaccini, le Dominiquin, l'Albani, le Reni, le Bronzino, le Guerchin, le Cignani, le Maratta, le Sassoferrato, le Dolce, le Caravaggio, le Spagnoletto, Luca Giordano, Salvator Rosa.

Ainsi, au mouvement artistique italien, désordonné mais vigoureux et fécond, Venise n'a pas grande part. Elle compte encore cependant des artistes comme Alexandre Varotari, dit le Padovanino (1590-1650), chez qui la flamme de Titien jette comme un

dernier éclat languissant, mais si doux encore ; comme Jacques Palma le jeune (1544-1628), dont la fantaisie vive et forte se trouve gâtée par une fâcheuse rapidité qui entraîna l'art au maniérisme ; des disciples, des imitateurs de Palma : André Vicentino, le Grec Antoine Vassilacchi, Léandre Corona de Murano, Toussaint Peranda, Jérôme Pilotto, Balthazar d'Anna, le Dalmate Mathieu Ponzone, Jean Carboncino, Jérôme Gamberati, Jacques Albarelli, Camille Ballini, Ascagne Spineda de Trévise, frère Paul Piazza de Castelfranco, dit Père Cosme, Charles Ridolfi de Lonigo, le fameux auteur des *Vies des Peintres*, et Marc Boschini, qui a laissé aussi des écrits sur l'art en vers et en prose.

Ces peintres, dont l'œuvre remplit les dernières années du XVI[e] siècle et les premières années du XVII[e], se complaisent à une production désordonnée et intarissable, prisant par-dessus tout la *rapidité* de l'exécution. L'harmonie entre l'idéal et le réel, qui était la marque des œuvres de Tintoret, même les plus négligées, est maintenant rompue. C'en est fait de la grandeur des idées ; à la manière large et vivante des anciens maîtres se substitue un sentiment superficiel, un faire pompeux et maniéré ; il est rare, maintenant, qu'on rencontre une interprétation sincère et forte, comme une expression véridique de la vie. Quelques peintres seulement ont conservé, à travers la redondance et le fatras des formes, un sens décoratif indéniable et séduisant, un coloris large et moelleux qui brille dans son vif sur les toiles de Jean Contarini, de Tibère Tinelli, de Pierre Liberi.

Quand, dès la fin du XVI[e] siècle, commença en Italie l'invasion du *naturalisme*, sous sa forme la plus opposée à la noblesse des traditions, le chef de l'école nouvelle fut à Rome Michel-Ange de Caravaggio, qui eut aussitôt pour seconds, à Naples, Spagnoletto, Belisaire Corenzio et quelques autres, à Bologne le Guerchin. La nouvelle formule arriva aux lagunes portée par Bernard Strozzi, dit le *Prêtre gênois*, et par Jean Augustin Cassana, dit *l'Abbé*, qui eurent des disciples demeurant sinon tous nés à Venise.

On les appela *les Ténébreux*, à cause des tons sombres et noirâtres de leur peinture et pour leur recherche des effets dans l'opposition violente des ombres. A cette école appartinrent Pierre Ricchi, de Lucques, le milanais Frédéric Cervelli, les Romains François Rusca et Jérôme Pellegrini, les Florentins Sébastien Mazzoni et Mathieu de Pitocchi, Jean-Baptiste Lorenzetti de Vérone, et Nicolas Renieri de Maubeuge. Comme vénitiens de Venise, on ne cite qu'Octave Angarano et Étienne Paoluzzi.

Cependant, entre la convention des *Maniéristes* et les fumeuses outrances des *Ténébreux*, subsistait encore à Venise comme un reste d'ardeur juvénile. Au milieu même de l'extravagance des idées, dans la mollesse pompeuse de la forme, on sent comme le souffle d'une audacieuse originalité, un désir ardent, qui apparaît d'ailleurs aussi dans la science, de recherche et de preuve, une analyse inquiète de la beauté et de la laideur sous toutes leurs formes.

Dans ce flot de production sans ordre ni règle, on découvre toujours, à bien voir, ce sens grandiose de la décoration, qui maintint dans l'art la ligne des traditions nationales et réapparut dans toute sa magnificence avec Tiepolo. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, qu'on peut voir comme un lointain prélude des audaces de Tiepolo dans le plafond de l'église de San Pantaleone, où un obscur peintre vénitien, Jean-Antoine Fumiani (1643-1710), avec une fantaisie féconde et dans une manière large et grandiose, a représenté la gloire du saint martyr jusque dans le dérèglement de l'architecture baroque, rebelle aux prudences palladiennes. Parmi les débauches mêmes du ciseau qui s'efforce de rivaliser avec les bizarres audaces du pinceau, la licence ne va pas sans grandeur et, dans cette emphatique décoration, image d'une vie fastueuse, on distingue un je ne sais quoi qui ne se peut guère exprimer que par le mot de *génie*. Rien n'est plus faux, en effet, que de considérer toujours le génie comme un parfait équilibre des

facultés ; il tient au contraire plus d'une fois à une sorte de disproportion, d'où naît l'originalité, et l'inégalité n'est parfois que la rançon de la force.

Le sculpteur Alexandre Vittoria (mort en 1608) manque de correction et de sobriété, mais le modelé de ses bustes est d'une vérité saisissante, et sa plastique décorative prouve un admirable métier et une sorte de génie dans l'invention, dont l'influence se fait longtemps sentir chez les décorateurs du XVIIe siècle. L'architecte Balthazar Longhena (1597-1682) paraît extravagant et parfois étrange, mais certaines de ses œuvres, comme l'*église de la Salute*, resplendissent d'une beauté pittoresque et grandiose, qui s'accorde bien avec le caractère de la ville.

Cette vitalité, si indisciplinée soit-elle, qui anime encore en pleine décadence les arts du dessin, ne se retrouve pas dans la littérature, qui souffre de ce qu'on pourrait appeler le mal académique et comme l'hydropisie littéraire. Tandis que le XVIIe siècle vénitien possède encore des artistes tels que Longhena, Palma le jeune, le Padovanino, il n'a ni un prosateur égal à Galilée ou à Redi, ni un poète qui se puisse comparer à Tassoni, à Filicaia, à Chiabrera ou à Testi. Paul Sarpi lui-même, le plus grand des Vénitiens, qui s'éleva si haut dans l'ordre de la pensée scientifique et politique, est un écrivain terriblement rude et dépourvu d'élégance. Cette infériorité de la littérature en face des arts du dessin est plus accentuée pendant la décadence, mais elle fut toujours, même à l'époque de la splendeur, une marque caractéristique de l'esprit vénitien, dont la supériorité est ailleurs, dans les subtiles et profondes spéculations de la politique, et aussi dans les élégantes fantaisies du compas et du pinceau.

A Venise, c'est dans l'architecture et dans la peinture que se manifeste le génie de la race ; c'est le sens artistique et pittoresque qui traduit la pensée et le sentiment du pays, alors qu'à Florence c'est la littérature et surtout la poésie qui contiennent et expriment les idées du temps, les aspirations et les agitations du

peuple et de l'aristocratie. Il ne semble pas que Venise ait jamais montré un goût bien vif pour la poésie, et il est certain qu'elle n'a jamais eu une littérature égale à son art. Ses poèmes lyriques, ce sont les personnages souriants de ses tableaux, heureux de leur jeunesse éternelle; son épopée est inscrite dans ses palais de marbre, qui lui composent comme une divine poésie. En littérature, Venise a laissé très peu d'œuvres vivantes, et celles mêmes qui ont subsisté sont d'un style qui n'a rien de littéraire, témoin ces admirables relations d'ambassadeurs où une haute pensée politique resplendit à travers un style rude et presque dialectal, qui par souci de sincérité, dirait-on, dédaigne de se fondre dans la forme littéraire consacrée par l'école et la tradition. Fût-ce aux temps de grande culture, on ne trouve pas un seul nom de poète à mettre en regard des maîtres de la peinture vénitienne. Le dialecte même, d'ailleurs, si doux à l'oreille et au cœur, surtout dans le langage de l'amour, qu'on trouve à l'entendre comme un plaisir musical, mieux qu'à la poésie, se prête aux grands mouvements de l'éloquence politique, aux profondes observations de la diplomatie, au récit simple et fort de la chronique.

Sur les lagunes, pour célébrer les victoires de la guerre ou du commerce, les grands triomphes de la Patrie, on a les drapeaux déployés au vent, les habits magnifiques, les pourpres et les brocarts, les soies aux mille couleurs, les cérémonies solennelles, tout ce qui rélève, enfin, de l'art des couleurs et des lignes. L'esprit subit la domination des objets extérieurs, et le peuple a des yeux qui savent voir admirablement et accorder les couleurs; il connaît d'instinct l'effet des tons et des nuances : il a le sens de la décoration et sait retrouver, aux sacres, dans les joutes nautiques, dans les solennités publiques, les tableaux que peignirent sur le bois et sur la toile les Bellini, les Carpaccio, les Giorgione, les Titien, les Véronèse, les Tintoret, chroniqueurs incomparables du pinceau. L'art même du compas et du ciseau s'orne d'un charme nouveau et, par la gracieuse variété des formes, par l'aimable richesse des

procédés, par l'élégance capricieuse des motifs, il prend en quelque sorte un aspect pittoresque. La même grandeur expressive que le Tintoret mettait dans son *Miracle de Saint Marc*, Sansovino savait la donner à sa magnifique construction de la Librairie.

L'éclat artistique de la Renaissance pâlit, s'altère, se trouble au XVII[e] siècle, mais il ne s'éteint pas ; au contraire, il brille sous de nouvelles formes à l'aventure, mais non sans beauté, tandis que l'art de la parole, désormais au bout de sa carrière, épuisé par les efforts excessifs, se verse dans la langue douce et indéterminée de la musique.

Le siècle suivant vit beaucoup de changements dans les idées et dans les choses. La fortune fait d'année en année plus mauvais visage à la vieille République.

Le traité de Passarowitz (1718) la dépouille des récentes conquêtes des Morosini en Morée, ne lui laissant, de ses antiques possessions d'Orient, que les îles Ioniennes. Frappée dans son empire et dans son trésor, n'inspirant plus la crainte par la force de ses armes, Venise se retire du cercle des grandes nations, et, dans sa vie désormais assombrie, il ne passe plus guère qu'un éclair, évocation de la grandeur passée : c'est quand les galères d'Ange Emo rentrent au port, victorieuses des Algériens et des Tunisiens. Les périls et les inquiétudes qui avaient agité l'époque précédente s'achèvent dans une sorte de torpeur : la plupart des chefs, sans idées et sans volonté, s'abandonnent à une honteuse oisiveté ; la classe moyenne, qui, en d'autres pays, prépare les réformes ou fomente les révolutions, n'a ni pouvoir ni action ; le peuple s'accommode de sa situation de client des patriciens et poursuit avec insouciance une vie joyeuse à travers fêtes et carnavals. Venise s'éteint doucement au milieu des plaisirs. La corruption n'y est pas plus profonde qu'aux autres villes d'Italie, mais elle est plus visible qu'ailleurs, car la vie à Venise prend une incomparable originalité, et il émane de la ville des merveilles un enchantement de rêve ou de poésie.

Cependant, même en ce siècle malheureux, quelque chose

encore, à Venise, échappe à la décadence et à la ruine, car c'est en quelque sorte une loi de l'histoire qu'il n'existe pas de peuple ou d'époques si pauvres en vertus qu'on n'y découvre encore d'admirables exemples de moralité ou de talent. Personne ne saurait contester que Venise, au couchant de sa gloire, n'ait connu encore des âmes fortes, de beaux esprits, des chefs honnêtes, et aussi l'ornement des lettres et des arts. La vie littéraire même, sortie de l'ombre et des nuages académiques du XVIIe siècle, comptait des esprits remarquables, entre lesquels il suffit de citer Apostolo Zeno et les deux Gozzi. Et, tandis que resplendissait le génie lumineux de Benoît Marcello, qui élevait la musique à une hauteur inconnue avant lui, Charles Goldoni, peintre fidèle de la vie, ruinait les vieilles traditions artistiques et insufflait au théâtre un esprit nouveau.

Quant aux arts du dessin, l'architecture, il est vrai, s'appauvrit en un froid classicisme, réaction contre l'excessive liberté des lignes et des formes du XVIIe siècle; mais la sculpture, qui hésitait entre l'intempérance baroque et la froideur classique, rencontre enfin le génie harmonieux d'Antoine Canova, qui la ramène aux sources limpides de la Grèce.

La peinture fantaisiste du XVIIe siècle se continue à travers le XVIIIe : sur les murs et aux plafonds surchargés d'ors et de moulures, sourient encore les Vénus provocantes dans la blancheur des chairs, s'enlèvent de musculeuses divinités aux contorsions ambitieuses, et, parmi les apothéoses de nuages se déroulent, dans un délire de couleurs, les danses des Nymphes et des Néréides : art charmeur et non créateur, qui enivre et ne touche pas, mais où respire toute la joie de la vie, toute la dangereuse séduction de la volupté ; on sent encore dans l'air l'inspiration de Palma le jeune et du Padovanino. Cependant le torrent impétueux d'images et de formes luxuriantes de l'époque précédente va peu à peu s'apaisant.

Grégoire Lazzarini, né en 1655, à Venise, et mort à Villabona en Polesine, en 1730, pour essayer de libérer la peinture de la sombre

empreinte des *Ténébreux*, tombe dans le défaut opposé et ne réussit qu'à être un coloriste faible et froid (1). Excellent dessinateur du reste, qu'on alla jusqu'à appeler, non sans hyperbole, le Raphaël de l'École vénitienne, il a laissé des marques précieuses de son talent dans la décoration de l'Arc de triomphe de Morosini le Péloponésien, dans la salle du scrutin du Palais ducal, dans quelques tableaux de l'École del Carmine, dans la *Charité de Saint Laurent Giustiniani* (1691), de l'Église de San Pietro di Castello, dans trois tableaux (*le Châtiment des Serpents, les Murmureurs engloutis par la terre* et *le Massacre des Innocents*) de l'Église des Santi Giovanni e Paolo, et dans trois autres toiles, enfin (*la Pluie de la manne, le Sacrifice d'Abraham* et *la Charité*), qui sont aujourd'hui à la galerie de l'Académie, à Venise.

L'enseignement froid de Lazzarini et son fade coloris s'accordaient mal avec le caractère d'un pays où est inné l'amour des teintes vives et des contrastes lumineux. L'École vénitienne continua de suivre, d'un pinceau habile et vif, la tradition d'un art attaché aux raffinements de l'invention et à la beauté des formes, attirée tantôt par l'éclat de la lumière, tantôt par l'intensité des ombres, recherchant avant tout la virtuosité manifeste et la grandeur décorative. Ces tendances, héritées des maniéristes du XVIIe siècle, sont marquées chez un certain nombre d'artistes, qui ont vécu à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe siècle, comme Antoine Zanchi d'Este (1639-1722), Nicolas Bambini (1651-1736), imitateur heureux de Pierre Liberi, Antoine Bellucci (1654-1726), Jean Segala (1663-1720), le véronais Antoine Balestra (1666-1734), qui ouvrit une école de peinture à Venise, Antoine Pellegrini (1674-1741), Jacques Amigoni (1675-1752), François Polazzo (1683-1753).

Une originalité supérieure de pensée, un coloris hardi, lumineux et plein d'allégresse, éclatent dans les œuvres de Bastien Ricci

(1) DA CANAL, *Vita di G. Lazzarini*, Venise, Palese, MDCCCIX. La vie de Lazzarini, écrite en 1732 par Vincent Da Canal, patricien de Venise, ne fut publiée qu'en 1809 par les soins de l'abbé Jean-Antoine Moschini.

de Bellune (1660-1734), qui, dans la nouveauté de certains motifs et de certains accords, révèle une admirable nature de peintre (1). La vivacité du coloris et la grâce des tons donnent aussi de l'éclat aux toiles de Jean-Baptiste Pittoni (1687-1767), mais Jean-Baptiste Piazzetta (1683-1754) dépasserait tous les autres, par le talent de l'invention et du dessin, si la recherche de ses jeux d'ombre sur les chairs ne donnait à sa peinture une note si sombre qu'on a de la peine parfois à distinguer les personnages sur ce fond obscurci et noirâtre. Il n'en reste pas moins que Piazzetta fut un artiste éminent. Et Charles Blanc entendit exprimer toute son admiration pour ce peintre lorsqu'il dit : *C'est un Caravage vénitien!* Le mot, d'ailleurs, est plus saisissant que juste, car Piazzetta a plutôt subi l'influence du Guerchin, dont il étudia les œuvres avec amour dans sa jeunesse en compagnie du bolonais Joseph Crespi, esprit bizarre et fort, épris de vérité.

On trouve encore chez d'autres peintres comme l'annonce d'une rénovation, chez Joseph Nogari (1699-1763), chez Toussaint Piatti (vers 1700), chez Ange Trevisani et Jérôme Brusaferro qui produisaient encore vers la moitié du XVIIIe siècle, chez les Véronais Jean Bettino Cignaroli (1706-1767) et Pierre Rotari (1707-1762), et chez quelques autres encore dont nous verrons plus tard l'inspiration se ranimer à une flamme plus vive.

En face de ces peintres qui, au début du XVIIIe siècle, s'attachaient avec prédilection à la recherche de l'effet dans le choix des sujets comme dans l'emploi des procédés, s'éleva une autre forme d'art dont la grâce fut la caractéristique, et, suivant une loi de l'esprit humain qui passe d'un extrême à l'autre, au style boursouflé et contourné s'opposèrent une simplicité un peu languissante et une

(1) Bastien Ricci a laissé son portrait, en même temps que celui de son neveu Marc et du prêtre Alcaini dans une fresque exécutée dans la villa de Belvedère, à Bellune, sur la demande de Mgr Jean-François Bembo, évêque de Bellune vers 1695 et propriétaire de la villa. Ricci s'était représenté assis, et il avait placé derrière lui son neveu Marc debout avec Sébastien Alcaini, secrétaire et futur successeur de l'évêque. La villa ayant changé plusieurs fois de propriétaire, les fresques finirent par être détruites, mais non sans que Osvaldo Monti, de Bellune, n'en eût copié ces portraits qu'on peut voir dans la collection du professeur G. C. Buzzati.

élégance un peu mièvre. Ce changement dans le goût artistique se produit sous l'influence secrète mais sûre de la femme qui est maintenant devenue la reine de la société. Dans les palais des patriciens, à côté des portiques majestueux, des vastes salles de bal et de réception, s'ouvrent de petites pièces plus discrètes, où l'on passe les heures joyeuses des divertissements mondains, où l'on s'adonne aux plaisirs de la conversation. Et, comme on peut deviner le caractère des hommes et des femmes du temps d'après leurs vêtements, qui perdent chaque jour de la lourdeur pompeuse du XVIIIe siècle, pour prendre une grâce délicate et avenante, de même dans l'ameublement, dans les lignes souples des meubles, dans les teintes délicates des étoffes, dans les cent bibelots précieux et gracieux partout épars, apparaît et brille l'âme élégante et charmante du XVIIIe siècle.

Les grandes salles des palais reçoivent encore les importantes compositions d'un Ricci, d'un Piazzetta, d'un Pittoni, mais l'art plus aimable et plus modeste de Pierre Longhi (1702-1782 environ), de Rosalba Carriera (1676-1758), d'Antoine Canal dit le Canaletto (1697-1768) et de François Guardi (1712-1792), prodigue ses sourires aux murs des pièces intimes, tendues de tapisseries de brocart et d'or, ornées de meubles aux voluptueux amours, sculptés dans le bois par André Brustolon. La société galante et raffinée de l'époque s'agite et vit tout entière dans les tableautins légers et élégants de Longhi, avec ses gazes vaporeuses, ses dentelles, ses éventails, ses perruques et ses falbalas ; elle ressuscite à nos yeux avec les belles dames au visage encapuchonnés de sombres mantes, aux cheveux d'or sous le voile de la poudre, dont les pastels de Rosalba Carriera nous ont conservé le souvenir, et c'est Venise enfin, Venise l'Unique, qui apparaît avec ses mille visages, l'éclatante diversité de ses mœurs et de ses fêtes, dans les toiles incomparablement véridiques de Canaletto et de Guardi.

Ainsi l'art vénitien hésitait entre la pompe décorative et les

grâces de la peinture de genre, quand parut un de ces esprits puissants qui, fondant les traditions du passé avec les idées de leur temps, composent une synthèse féconde et savent marquer leur œuvre du sceau de l'originalité.

Parmi les molles élégances du XVIIIe siècle, dans cette société un peu efféminée de personnages à perruque, cavaliers aux inoffensives épées de parade, dames aux volumineux paniers, un homme apparaît qui est tout muscles et tout sang, Tiepolo, et il va ressusciter les temps splendides du XVIe siècle.

On dirait que l'élégante figure de Paul Véronèse revit en quelque sorte dans l'artiste du XVIIIe siècle. Seule la différence des époques semble séparer les deux puissants et gracieux artistes. Véronèse avait vingt-six ans lorsqu'il vint pour la première fois à Venise en 1553. Encore que Venise eût beaucoup perdu de son antique énergie, le temps des audacieuses entreprises n'était pas terminé. Aux Croisés, aux conquérants de Constantinople, aux soldats de la guerre de Chioggia avait succédé peu à peu une société plus affinée et plus élégante. L'austérité d'autrefois diminuait chaque jour; mais ce que les mœurs perdent en correction, elles le gagnent en raffinement; les usages et les modes se font de plus en plus polis, les arts de la paix se développent. Les maîtres de la mer, pour être des négociants et des diplomates consommés, n'en ont pas moins gardé la foi et le culte de l'idéal: mystiques et pratiques en même temps, ils savent unir le goût de l'art à l'esprit de commerce.

L'art, qui trouvait une large protection tant auprès du Gouvernement que des nobles et des riches, émouvait aussi profondément le cœur du peuple. Entrées triomphales, processions, fêtes, banquets, cérémonies civiles et religieuses, tout était occasion d'étaler les plus éclatantes couleurs qui aient jamais réjoui les yeux des hommes.

On imagine quelle heureuse inspiration de tels spectacles pouvaient susciter dans l'esprit de ceux dont le pinceau devait illus-

trer les magnificences de Venise : chaque jour la ville des merveilles voyait s'élever comme par enchantement un palais ou une église nouvelle, et dans ces palais et dans ces églises chaque jour c'était une nouvelle statue, un nouveau tableau, un nouveau chef-d'œuvre qui s'offrait à l'admiration. Quand Paul Véronèse arriva à Venise, l'art était à son apogée. Titien déjà vieux, — mais paré de l'auguste prestige d'un roi ou d'un demi-dieu, — Titien semblait défier le temps de la toute-puissance de son génie. Et autour de Titien, c'étaient le Tintoret, Palma le vieux, Paris Bordon, Jacques da Ponte, les héritiers de cette école qui, succédant à ces glorieux initiateurs depuis peu disparus, les Vivarini, les Bellini, Carpaccio, Giorgione, avait atteint le point culminant de l'art, d'où il ne peut ensuite que déchoir.

Cependant, qu'on considère avec quelle rapidité l'art vénitien naquit, se développa, et déclina : Giorgione meurt en 1511 ; Carpaccio produisait encore en 1523 ; Paul Véronèse naît en 1527, et Palma le jeune, le dernier peintre de la bonne époque et le premier de la décadence, en 1544. Paul Véronèse a sa place lui aussi dans la puissante phalange de ces peintres admirables et dans l'hymne du siècle il a sa strophe, assurément, car il fut l'interprète le plus heureux de la vie vénitienne. C'est justement dans *les Cènes* de Paul Véronèse qu'on peut retrouver et admirer l'image fidèle de Venise à cette époque, où, sous de vastes portiques, dans le décor d'une riche et majestueuse architecture, toute resplendissante de marbres, les patriciens de la République offraient des banquets aux rois.

Cette intime et profonde correspondance entre la vie extérieure et le génie de l'artiste, qui est presque toujours la condition nécessaire des belles œuvres d'art, n'existait plus au XVIII[e] siècle, et Tiepolo devait se sentir à l'étroit dans le cadre de la vie ambiante. Venise, sans doute, étalait encore ses habits dorés des processions et des fêtes, mais la magnificence extérieure cachait la pauvreté de la vie politique, la décadence du commerce, la ruine menaçante

la corruption des mœurs et le vide de la pensée, sensible jusque dans l'art qui pourtant commençait à se relever après la décadence du XVIIe siècle. Cependant Tiepolo, triomphant de tous les obstacles, sut, pour sa part, rendre à l'art vénitien, après un sommeil deux fois séculaire, sa grandeur et son éclat.





Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIIe SIÈCLE.
PALMA LE JEUNE. — LE JUGEMENT DERNIER.
(VENISE, PALAIS DUCAL.)



Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIIe SIÈCLE.
PADOVANINO. — NOCES DE CANA.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIIe SIÈCLE.
P. LIBERI. — LA BATAILLE DES DARDANELLES.
(VENISE, PALAIS DUCAL.)



Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DE LA FIN DU XVIIe SIÈCLE.
G. LAZZARINI. — LA CHARITÉ DE SAINT LAURENT GIUSTINIANI.
(VENISE, ÉGLISE DE SAN PIETRO DI CASTELLO.)

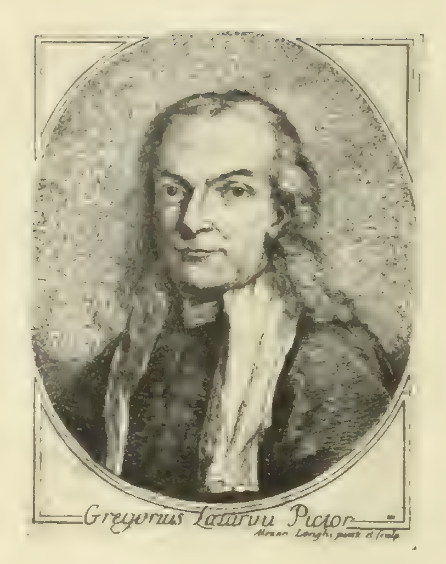


Cl. Alinari.

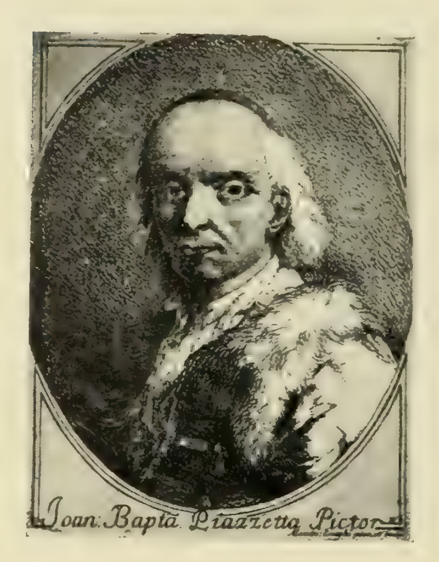
ÉCOLE VÉNITIENNE DE LA FIN DU XVIIe SIÈCLE.
J.-A. FUMIANI. — MOTIF DE LA FRESQUE DE L'ÉGLISE SAN PANTALEONE A VENISE.



ÉCOLE VÉNITIENNE DE LA FIN DU XVIIe SIÈCLE.
A. BALESTRA. — L'ANNONCIATION.
(VÉRONE, ÉGLISE DE SAN TOMASO.)



PORTRAIT DE GRÉGOIRE LAZZARINI.
TIRÉ DES *Vies des Peintres Vénitiens*
D'ALEXANDRE LONGHI.



PORTRAIT
DE J.-B. PIAZZETTA.
TIRÉ DES *Vies* DE A. LONGHI.



PORTRAIT
DE PIERRE LONGHI.
TIRÉ DES *Vies* DE A. LONGHI.



PORTRAIT
DE ROSALBA CARRIERA PAR ELLE-MÊME.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



Cl. Filippi.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE.
BASTIEN RICCI. — LA GLORIFICATION DE LA CROIX.
(VENISE, ÉGLISE DE SAN ROCCO.)



Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE.
BASTIEN RICCI. — LE PAPE PIE V, SAINT THOMAS ET SAINT PIERRE MARTYR.
(ÉGLISE DES GESUATI.)



ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIIIe SIÈCLE.
J. B. PITTONI. — LE BAIN DE DIANE. (MUSÉE DE VICENCE.)



Cl. Alinari.

J.-B. PITTONI. — LA FAMILLE DE DARIUS EN PRÉSENCE D'ALEXANDRE.
(FLORENCE, GALERIE DES UFFIZI.)





Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIIIe SIÈCLE : JEAN-BAPTISTE PIAZZETTA.

JÉSUS CRUCIFIÉ.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)

LA VIERGE ET SAINT PHILIPPE NERI.
(VENISE, ÉGLISE DE LA FAVA.)



Cie Alinari.

J.-B. PIAZZETTA. — ÉTUDE DE TÊTES.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



J.-B. PIAZZETTA. — LA DEVINERESSE. (VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



Cl. Alinari.

ÉCOLE VÉNITIENNE DU XVIIIe SIÈCLE.

CIGNAROLI. — MORT DE RACHEL. (VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE)



Cl. Naya.

GUARDI. — SAN GIORGIO ET LA GIUDECCA.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



Cl. Morelli.

CANALETTO. — LE GRAND CANAL.
(LONDRES, NATIONAL GALLERY.)



PIERRE LONGHI. — L'APOTHICAIRE.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



TIEPOLO. — LES NOCES DE VENISE ET DE NEPTUNE.
(VENISE, PALAIS DUCAL.)





CHAPITRE II

LA VIE DE TIEPOLO

LES ORIGINES DE TIEPOLO. || SON MARIAGE.
VOYAGES PROFESSIONNELS EN ITALIE, A WÜRZBOURG, A MADRID.
SA MORT, EN 1770. || LA SITUATION DE FORTUNE DE TIEPOLO.
SA VIE PRIVÉE : LE PEINTRE ET SA FAMILLE. || LES MODÈLES DE TIEPOLO.
SON CARACTÈRE. || SES PORTRAITS.

Le contraste qui apparaît entre la peinture saine et robuste de Tiepolo et la Venise languissante du XVIII[e] siècle se retrouve chez Tiepolo lui-même. Il y a en lui un artiste à l'imagination aventureuse et un homme à l'âme douce et paisible. Son art audacieux et tumultueux n'est, en aucune façon, l'expression de son caractère, doux et pacifique, qui ne connut jamais les égarements de la vanité, ou ces sautes d'humeur si fréquentes chez les artistes. Fougueux, abondant, insatiable, l'artiste s'abandonna au courant de son imagination ardente, cependant que la vie de l'homme coula comme les eaux d'un lac tranquille, dans la joyeuse paix du bonheur domestique, sans difficultés, sans amertumes, sans combat. Enfin, par un dernier contraste, ses parents, qui portaient le nom d'une des plus anciennes et des plus illustres familles de la noblesse vénitienne, étaient d'une obscure souche plébéienne. Son père, Dominique Tiepolo, fils de marchand, exerçait le métier de *parcenevole di vascello*, c'est-à-dire capitaine d'un navire de commerce ; de sa mère, nous ne connaissons que le nom de baptême, Ursule, en vénitien Orsetta (1).

Jean-Baptiste Tiepolo naquit à Venise, en mars 1696, dans une maison, aujourd'hui détruite, de la corte de San Domenico, à Cas-

(1) Un biographe récent de Tiepolo, moins exact qu'enthousiaste, ÉDOUARD SACK (*G. B. Tiepolo, und Dom. Tiepolo*, Hambourg, 1910, p. 18), croit avoir retrouvé dans l'acte de naissance de Jean-

tello, et le 16 avril suivant, il fut tenu sur les fonts baptismaux, dans l'église de San Pietro, par le patricien Jean Donà (1). Un an après, le 12 mars 1697, son père mourait, jeune encore, laissant à sa veuve une fortune assez considérable, puisqu'elle put vivre dans l'aisance, en élevant cinq fils ou filles, sans compter Jean-Baptiste. Jean-Baptiste, qui, tout enfant déjà, montrait de l'inclination pour la peinture, fut mis à l'école de Grégoire Lazzarini, qui était alors le peintre vénitien en renom. Pendant tout le temps qui sépare son enfance, où il fit d'excellentes études, de son mariage, à l'âge de vingt-trois ans, nous n'avons aucun renseignement sur sa vie privée.

Le 21 novembre 1719, Tiepolo épousa Cécile Guardi, sœur de ce François Guardi (2), rival de Canaletto, qui peignit d'admirables petits tableaux, où Venise, ses places et ses rues peuplées d'une foule joyeuse de *petits bonshommes*, étaient saisies avec tant de bonheur et de verve, que la médisance voulut y reconnaître le pinceau de son illustre beau-frère (3). On a conservé à la Chancellerie de la Curie patriarcale de Venise, outre l'acte de mariage, la déclaration de naissance de Marie-Cécile Guardi, qui naquit dans

Baptiste, le nom de jeune fille de sa mère, qui, d'après lui, se serait appelée *Orsola Jugali, im venezianischen dialekt Orsetta Giogali*. C'est une étrange erreur ! L'acte de naissance porte : *Gio Batta figliolo del sign. Domenico Tiepolo e della sig.ª Orsetta giogali*. Or *giogali* ou *jugali* est le terme d'usage dans les documents vénitiens pour signifier : unis par les liens du mariage, en latin *jugales*.

(1) L'acte de baptême du peintre se trouve à la page 6 du registre 18 des baptêmes de la paroisse de San Pietro di Castello. C'est avec l'aide des documents publiés par Urbani (*Tiepolo e la sua famiglia*, Venise, 1879), et de très anciens papiers de famille, dus à la courtoisie de M. Jean Tiepolo, descendant d'une branche collatérale du peintre, que nous avons pu établir la chronologie de la vie de Tiepolo. En mars 1897, on a mis sur le portique de San Domenico di Castello une plaque de marbre portant l'inscription suivante :

In questa corte di San Domenico
Sorgeva la casa ove nacque
Il pittore
Giovanni Battista Tiepolo
Nel Marzo MDCIVC

(2) Cécile Guardi eut trois frères : Jean-Antoine (mort en 1760) ; Francois, peintre distingué (1712-1792), et Nicolas, qui fut également peintre (1715-1786). — SIMONSON, *Francesco Guardi*, p. 75, Londres, 1904.

(3) On a cru que Guardi recourut parfois à l'aide de Tiepolo. C'est une erreur. En revanche, il est certain que Tiepolo, comme l'écrit MOSCHINI (*Lett. Ven.*, t. III, p. 577, Venise, MDVCCVIII). *faisait parfois les figures* des tableaux de Canaletto. François Zanotto parle également dans la *Gazzetta ufficiale veneta*, du 28 mars 1860, de six vues à l'huile d'Antoine Canal, dit Canaletto, qui se trouvaient autrefois au palais des Mocenigo, à Santa Sofia de Padoue, avec maquettes de Jean-Baptiste Tiepolo. (CICOGNA, *Iscrizioni*, t. VI, p. 851.)

la paroisse de San Polo, le 23 juin 1702, de Dominique Guardi, peintre (1678-1716), et de Claudie Pichler. Le mariage de Tiepolo avec Cécile Guardi fut béni par la naissance de neuf enfants, parmi lesquels il faut citer Jean-Dominique (1), né le 30 août 1727, qui fut le meilleur élève de son père, et Laurent, qui fut aussi peintre et graveur. Cécile doit avoir vécu de longues années dans une maison sise près du pont de San Francesco della Vigna, avec sa belle-mère et ses beaux-frères, qui, de San Domenico di Castello, étaient venus habiter la paroisse de Santa Ternita (Sainte-Trinité). Des neuf enfants de Jean-Baptiste, huit furent baptisés à l'église de Santa Ternita, de 1722 à 1734 ; le dernier seulement, Laurent, naquit, le 8 août 1736, dans une autre maison, qui appartenait aux patriciens Quirini, à *Pasina* (San Silvestro), où la famille Tiepolo avait fixé son domicile, vers 1735 (2).

La réputation de *Tiepoletto*, ou, par corruption dialectale, *Chiepoletto*, comme on l'appelait dans l'intimité pour distinguer son nom de celui de la grande famille patricienne des Tiepolo, était promptement devenue considérable, et les commandes lui arrivaient en grand nombre, jusque de l'étranger. En 1736, le comte de Tessin, ministre de Suède, fut chargé, par son souverain, de trouver en Europe un peintre capable de décorer dignement le nouveau palais royal de Stockholm. Le ministre entra en pourparlers avec divers peintres, et notamment avec Tiepolo. Et voici le jugement que porte sur lui le comte de Tessin, dans une lettre adressée à la Cour de Suède : « Tiepolo, dit Tiepoletto, est fait exprès pour nous. Il est plein d'esprit, accommodant comme un Taraval (3), un feu infini, un coloris éclatant, et d'une vitesse surprenante. Il fait un tableau en moins de temps qu'il n'en faut à un autre pour broyer ses couleurs... (4). » Mais il semble que Tiepolo se montra

(1) Né le 30 août, il fut baptisé le 10 septembre 1727 et reçut les prénoms de *Jean-Dominique*.

(2) Tassini, *Curiosità Veneziane*, p. 544, Venise, 1881.

(3) Guillaume-Thomas Taraval, peintre de portraits, né à Paris en 1701, mort à Stockholm, probablement en 1750.

(4) De Vesme, *Le peintre graveur italien*, p. 376, Milan, Hœpli, 1906.

moins accommodant que Taraval, car on ne s'entendit pas sur les honoraires, et l'artiste renonça à son voyage de Suède, pour aller peindre à loisir dans diverses villes de Vénétie et de Lombardie. On sait avec certitude qu'il était, en 1726, à Udine ; en 1731, à Milan ; en 1732 et en 1733, à Bergame ; en 1737, à Milan et à Vicence ; en 1759, de nouveau à Udine ; en 1761, à Vérone. Mais la chronologie de sa vie, en Italie, se doit déduire de ses œuvres plutôt qu'elle ne résulte de documents. Il est vraiment extraordinaire, d'ailleurs, qu'un artiste célèbre, comme l'était Tiepolo, étant allé peindre dans les églises et les palais d'un grand nombre de villes vénètes ou lombardes, n'y ait laissé que les témoignages admirables de son génie et fort peu de traces de sa vie, de ses habitudes, de ses amitiés, alors qu'on a des marques plus que nombreuses de son passage dans de lointains pays étrangers.

L'abondance des commandes permit à Tiepolo de faire une fortune plus que modeste et d'acquérir plusieurs domaines, dans la province de Venise, dans celle de Padoue et dans les environs de Zianigo, près Mirano. C'est à Zianigo qu'il se retirait volontiers de temps à autre, pour prendre un repos nécessaire dans la jolie petite villa que son fils Jean-Dominique décora de ses peintures.

En 1750, il quitta pour quelque temps l'Italie, et il retrouva à l'étranger les mêmes honneurs et la même admiration que dans sa patrie. Là encore, il fut couvert d'or et de gloire. Le prince-évêque de la Franconie Orientale, Charles-Philippe de Greiffenklau, élu en 1749, avait entrepris, avec l'aide de l'architecte Neumann, la construction du somptueux palais épiscopal de Würzbourg. Il s'était adressé, pour la décoration picturale de certaines salles, à un peintre qui se faisait appeler Joseph Visconti et se donnait comme très habile, mais qui n'était qu'un vulgaire imposteur. Chargé, d'ailleurs, de décorer la grande salle du Palais, le pseudo-Visconti n'eut pas plus tôt touché mille thalers d'acompte qu'il disparut. C'est à ce moment, sans doute, que l'architecte Neumann conseilla de faire venir Tiepolo, dont la renommée s'était ré-

pandue jusqu'en Allemagne. Mais l'évêque, devenu défiant, et pour cause, voulut d'abord prendre des renseignements touchant l'honorabilité du peintre, et il s'adressa à Laurent-Jacques Mohling, banquier allemand, demeurant à Venise, lequel se porta personnellement garant de la parfaite honorabilité de Tiepolo (1). Le contrat est du 12 octobre 1750, mais c'est seulement en janvier 1751 que Tiepolo arriva dans la capitale de la Franconie, accompagné de ses deux fils, Jean-Dominique et Laurent. Il avait 1 000 florins pour les frais de voyage, la table et le couvert pour lui et ses fils à la Cour de l'évêque, et 10 000 florins d'honoraires. Les couleurs et autres fournitures étaient aux frais de la Cour (2). Le peintre prenait seulement l'engagement de décorer la grande salle du Palais. Mais, quand les peintures de cette salle furent terminées, l'évêque en conçut une si vive admiration qu'il chargea l'artiste de peindre aussi la voûte du grand escalier, et il lui donna, pour ce faire, 12 000 florins, plus une gratification de 300 florins.

Tiepolo resta trois ans environ en Franconie ; dans ses travaux au palais de Würzbourg, il eut pour collaborateurs et disciples, outre ses deux fils, certains peintres allemands, comme Georges-Antoine Urlaub de Würzbourg, Jean Zick d'Ottobuern et Cristophe Fesel d'Ochsenfurt. Ce dernier accompagna ensuite le maître à Venise. Des amitiés qu'avec son caractère facile et gai il ne dut pas manquer de se créer, il ne nous est parvenu aucun souvenir. Mais il est certain qu'il eut un ami intime en la personne du sculpteur Auwera, qui se trouvait aussi à Würzbourg, appelé par les travaux du Palais. Jacques von Auwera, de Malines (mort en 1760), avait épousé une fille du peintre Osvald Onghers, également de Malines, dont il eut deux fils, tous deux aussi sculpteurs, Jean-Georges (né en 1756) et Lucas-Antoine (mort en 1766). Tiepolo dut être comme chez lui dans la famille du sculpteur, et il a d'ailleurs fait les portraits de son ami et de ses proches.

(1) LEITSCHUH, *J. B. Tiepolo*, p. 19, Würzbourg, Bauer, 1896. — WEHNERT, *Die Residenz in Würzburg*, p. 33 s. d.

(2) GÖBL, *Würzburg*, Würzbourg, 1904.

Son œuvre de Würzbourg ne se borne pas aux décorations qui resplendissent parmi les magnificences du palais épiscopal; il y exécuta aussi nombre de commandes, tant de particuliers que d'églises, et notamment pour l'église et le couvent de Münsterschwarzach. Tiepolo quitta Würzbourg en 1753, tandis que son fils se rendait à Dresde. Il est probable qu'en rentrant dans sa patrie Tiepolo s'est arrêté quelques jours à Munich, ou dans quelque autre ville d'Allemagne, mais il est impossible d'admettre l'hypothèse de De Chennevières, qui voudrait que Tiepolo fût allé à Vienne peindre le plafond d'une coupole à l'église des Capucins, où sont les tombeaux des Habsbourg (1). On ne trouve à Vienne ni souvenirs de son passage, ni traces de son œuvre, et l'on ne peut véritablement déterminer de quelle coupole parle De Chennevières, car la voûte du souterrain où se trouve le tombeau de François Ier et de Marie-Thérèse, sculpté par le tyrolien Moll, a été peinte par le viennois Jean-Ignace Mülldorfer (1780), élève du tyrolien Paul Troger. Il n'est pas à croire, non plus, comme le voudrait De Vesme, que Tiepolo soit allé en Russie peindre quatre plafonds à sujets mythologiques et allégoriques, représentant respectivement *les Grâces avec Mars, le Char de Vénus, le Triomphe d'Hercule* et *la Magnificence des Princes.* Les quatre plafonds sont reproduits dans une collection de gravures publiée par Jean-Dominique Tiepolo et portent la mention *In Phetroburg.* Mais c'est vraiment un trop faible indice pour accepter l'hypothèse de De Vesme, qui ajoute : « Or, nous sommes tout à fait disposés à croire que ces peintures ont été exécutées non seulement pour mais à Saint-Pétersbourg. Notre hypothèse est d'autant plus vraisemblable qu'il n'est pas difficile de trouver dans la vie de notre maître un espace de temps assez long pendant lequel il aurait pu faire le voyage de Russie (2). »

(1) De Chennevières (*Les Tiepolo,* librairie de l'Art, p. 91, Paris,sans date), et Sack, p. 117) veulent que Tiepolo soit allé peindre aussi à Ravenne. Mais, en admettant que Tiepolo soit allé à Ravenne, ce n'est pas pour y peindre la coupole. Par contre, un des élèves et imitateurs du peintre, Jacques Guarana, y vint peindre la coupole de San Vitale. Une inscription le dit clairement ; mais n'y eût-il pas d'inscription qu'on ne saurait confondre la manière du maître et celle du disciple.

(2) De Vesme, *Le peintre graveur,* cit., p. 377.

Mais comment un critique sérieux et précis comme De Vesme ne s'est-il pas demandé si ces quatre plafonds, peints sur toile, n'avaient pu être portés à Saint-Pétersbourg? Et, de fait, Tiepolo, dans une lettre du 16 mars 1761, adressée au comte François Algarotti, nous apprend que lui-même se trouve à Venise *en train de travailler à un grand plafond sur toile pour la cour de Moscovie* (1). Évidemment, il doit s'agir ici d'un de ces plafonds qu'il envoya en Russie sans les accompagner en personne. Sans doute les artistes vénitiens de ce temps sont de grands voyageurs : Antoine Bellucci travaille avec honneur en Angleterre et à Vienne; Bastien Ricci, reçu à Paris membre de l'Académie royale, laisse plus tard

(1) Cette lettre du 16 mars 1761, ainsi que deux autres lettres de Tiepolo à Algarotti, sont inédites ; elles se trouvent au Musée de Bassano et elles nous ont été courtoisement indiquées par le professeur Magno, de Venise, notre ancien élève. Nous croyons tout à fait utile, pour jeter quelque lumière sur la vie insuffisamment connue de Tiepolo, de publier ici ces trois lettres dans l'original italien :

Ill.mo Sig. Co. Pad.e Mio Col.mo,

Ella puo ben figurarsi il contento provai nel vedere il Gentil.mo Foglio di V. Ill.ma ben dengno di un animo qualle è il suo, ripieno di quella cordialità e gentilezza che è solita à praticare con li suoi buoni servitori. Io non ò datto raguaglio del Mio arivo in Montichio, ne pure del Mio Sogiorno, perche cosi mi a comandato. Ora che Mi vedo in debito di farlo Mi consolo che così adempisco è quieto il mio desiderio, è nel tempo stesso li dô parte sono gia bene avanzato nel soffito e lo sarei di piu se la stagione incostante Me lo avessi permeso.

Questa volta ô già terminato otto chiariscuri è quasi son arivato alla Mettà del soffitto, lavoro che Mi lusingo anzi sicuro lo finirò per li 10 *o* 12 *del entrante mese, Ne ometerò, di darle aviso quel giorno prima per sua reggola. Da Casa Mia ô riscontrà delli favori che si compiace farle e a Me cresce le obligationi. Io son qui Ne poso far nula per la troppa forastaria che vi è. Giuro che mi sarebe più Caro, star un giorno, in Compagnia sua, e parlare di Pitura che tutti li divertimenti di questa vita, che mi creda non è pochi. Se arecordi di far almeno qualche Cosa lei, gia che il suo sublime talento glielo sugerise. In tanto la prego con tinuarmi la sua padronanza è mi creda un vero e sincero suo buon servitore imutabile di tutto cuore.*

Di V. Ill.
Umil.mo Dev.mo Ob.o Servitore
GIO. BATTA TIEPOLO.

Montichio 26 *ottobre* 1743.

Sig. Co. Sig. Mio Sig. Cod.mo

Venezia li 10 *maggio* 1760.

Allorche io stavo giornalmente lusingandomi di vedere à queste parti l' Ill.mo Sig. Co. : dopo un periodo di tempo si lungo, con dispiacere scorgo dal gentilissimo di lei foglio p. p. *le raggioni indicantemi dilazionata la di lei venuta, ma non per questo mi lascia senza consolarmi, raffermandomi in breve il suo ripatriamento, di cui conto le ore et il Momento. Io pure secondo il Mio impegno nell' ora che scrivo doverei rittrovarmi à Milano Ma la Gotta insolentissima, che Mi tenne in letto per il corso di un Mese, mi levô il Modo, onde poter sodisfare al Mio impegno è difficilmente di poterlo più adempiere, posciache subbito che lo sono in stato dovrò fare il Modello per la sala di Ca' Pisani, Opera Non tanto indiferente che Mi terrà occupato per il Corso di tre in quatro anni, è che tra le Mie occupazioni deve certamente questa tenere il primo luoco, per l' onore che Mi fa di lasciarsi servire dalla Mia divozione. Conosco benissimo, che queste possono Considerarsi picciole Cose, ma quanto à Me, le facio di Maggior premura più di qualunque altra. V. S. Ill.ma poi con il solito di sua gentilezza, Mi onora scrivendomi con espressioni tali, che animarebbe chi si fosse abbenche insuficiente a far alcuna cosa di buono non che il dover Mio et il Mio rispetto sempre*

de vivantes peintures à Schœnbrunn et à Hamptoncourt; Amigoni fait son éducation en Flandre et meurt à Madrid; Rotari va à la Cour de Catherine de Russie, où, quelques années plus tard, on fait encore à François Fontebasso un accueil triomphal ; Canaletto cherche et fait fortune à Londres ; Gaspard Diziani se rend en Pologne et y obtient une belle renommée ; Bernard Bellotto meurt à Varsovie ; Rosalba Carriera reçoit le plus flatteur accueil à Paris et à Vienne, et son beau-père, Antoine Pellegrini, obtient de belles commandes à Vienne et en Angleterre. Après cela, il est

dispostissimo à di Lei voleri è che Mi tiene in certa lusinga di poterlo fare. Io intanto con viva impazienza attenderò la felice occasione di riverirla Nel Mentre che spero di vedermi conservato Nel primo posto tra' tutti quelli, che la amano, cui senza eccezione alcuna io mi preggio di essere il più Costante et ingenuo qualle mi dò l' onore di ossequiem.te segnarmi

di V. S. Ill.ma
Umil.mo Dev.mo Obb.mo Servitore
GIO. BATTA TIEPOLO.

Mia consorte e figlio le rende le più distinte grazie e fà li suoi doveri.

Sig. Con. Sig. Pdron Co.mo

Fù tanta, è sempre talle la Mia fiducia Ill.mo Sig. Co : che susista nell' animo suo l' antica sua Padronanza verso la Mia Persona che non ostante la dilazione del tempo ben mi persuadèvo non essere in lei punto scemata la ricordanza di chi le vive buon e sincero servitore. Una ben giusta prova di non ingannarmi si è il foglio suo preg.mo 4 cor.te, che me lo conferma nel tempo stesso che giunge a consolarmi con si gentili espressioni che nel Med.mo lessi. Io non posso, nè sò à queste contracambiare, se non con gli atti del Mio rispetto e con l' avanzargliene le più distinte grazie ; aggiungendo inoltre che non essendo in Me punto diminuita la Memoria delle infinite Mie obbligazioni. Non che il genio che sempre ebbi per la dignissima di lei Persona incontro di bel nuovo con il Maggior piacere l' onor di servirla in tutto Ciò fosse di suo serviggio, con quella premura stessa, con cui in ogni tempo ho cercato di dimostrarmi, così non crederò Meglio impiegato il tempo che in quei pocchi giorni in Cui sarò per esseguire i pregiat.mi Suoi Comandi. Solo le acceno per di Lei lume che senza alcun fallo alla fine delli presente mese dovarò portarmi, qualche giornata sopra Milano, per una Mia premura, ove Non sarò per tratenermi che un dieci ô dodici giorni soli, doppo li quali ripatriato, Non Mi partirò più con la certa lusinga di poterla servire. Caro sig. Co : quante obbligazioni le professo per la bonta consérva di Mia Persona, e quanto le devo per avermi onorato facendo di Me Menzione in Molte delle preciose Sue Opere. Il quadro pocia della cena, che avevo veduto di gia à lei Notto, è di molto tempo avanzato et anco al suo fine ; l' altro poi se debbo confessar il vero, non vedendo piu alcuna sua premura l' ho lasciato a parte è Molto piu per esser io stato affollato di moltis.me altre occupazioni, ora però che scorgo in Lei eguale la Memoria, le prometto di quanto prima dargli prencipio. Ella poscia Mi fà il piacere di avanzarmi le Notizie del Compatimento datto dal sig. Battoni di Roma, alli piccioli Modelli tiene il sig. D. Biasio ; Mà certam.te questo sarà dirivato per la prevenzione di V. S. Ill.ma fattagli di Me, non già perche lo Meriti Così che Mi acresiono molte obligazioni. Io poi Mi ritrovo al pres.te con Molti impegni il piu grande è grandi.mo Sopra tutti si e il dover dipingere il gran Salone di Ca' Pisani a Stra e sopra tutto ancora due quadri per essere anichiati in una chiesa di Roma, travagliando tutto ora un gran soffito in tella per la Corte di Moscovia. Il scorgere la tenera premura Cui Lei si prende per la Mia Persona Mi dà questa il coraggio di raccomandarle talli Notizie tenendo per altro per certo, che per quanto queste Mi siano Care, Non però superano il Contento di credermi nuovam.te impiegato, qualche giorno per la sua Persona, Cui è pregata continuarmi la sua grazia è credermi di essa vero conositore è pieno di stima ! Con tal occasione le avanzo li piu distinti ringraziamenti del figlio Mio Domenico Non che della famiglia tutta cui larg.te onorata col mezzo del predetto suo foglio, nel Mentre che io sopra tutti mi vanto di essere

di V. S. Ill.ma
Um.mo Dev.mo Ob.mo servitore
Venezia, 16 marzo 1761. GIO. BATTA TIEPOLO.

indéniable que Tiepolo, en dépit de ses occupations, aurait pu trouver le temps d'aller en Russie; mais il faut prendre garde aussi qu'aucun document, aucun souvenir ne nous confirme ce voyage ; d'autre part, il nous paraît impossible, s'il avait vraiment été à Saint-Pétersbourg, qu'aucun contemporain, parmi ceux qui s'intéressèrent à Tiepolo, n'eût fait la moindre allusion à un voyage en si lointain pays.

Il ne semble pas non plus que Tiepolo ait été en France, encore qu'il y fût connu et tenu en grande estime. En 1760, ayant fait présenter un tableau à Louis XV, il reçut en retour des cadeaux splendides (1).

Revenu en 1753 à Venise et dans sa famille, il se remit avec ardeur à son œuvre absorbante et glorieuse, et jamais les honneurs n'incitèrent sa grande âme à l'orgueil. Au début de 1755, nous trouvons son nom parmi ceux d'un certain nombre de peintres et de sculpteurs, qui, sur l'invitation des Réformateurs de l'Université de Padoue, collaborèrent au *Règlement* de la nouvelle Académie de peinture et de sculpture, fondée le 20 septembre 1750 par la République, et qui, jusqu'à la fin, s'efforça de conserver pieusement les traditions artistiques de Venise agonisante (2).

L'Académie tenait ses assises à l'entrepôt de la farine de Saint-Marc (*Fonteghetto*), et son premier président fut justement *Domino Giovanni Batista Tiepolo Pittor*, nommé le 5 février 1756 par les Excellentissimes Réformateurs, avec deux conseillers, le peintre Jean-Baptiste Pittoni et le sculpteur Jean-Marie Morlaiter (3). En 1758, l'Académie des Beaux-Arts de Parme voulut à son tour honorer le peintre vénitien et l'appela dans son sein au titre

(1) On en trouve l'indication dans une lettre autographe d'Amédée Swayer, le fameux collectionneur (*Epistolario Moschini*, au Musée civique de Venise).

(2) Tiepolo faisait aussi partie de la Confrérie ou Association des peintres. Dans les registres des taxes ou luminaires où se trouve la liste des membres, et dont il existe une copie, par Jean-Antoine Moschini au Musée civique, nous relevons le nom de Tiepolo aux dates de 1717, puis de 1726-1753, et ceux de ses fils Jean-Dominique (1761-1771) et Laurent (1761) (Nicoletti, *Lista di nomi d'artisti*, etc.) (extr. de l'*Ateneo veneto*, nov.-déc. 1890).

(3) Le décret du 5 février 1756 est conservé aux Archives de l'Académie (*Riduzioni ed atti Accad.*). La présidence de Tiepolo dura deux ans et huit mois, jusqu'au 20 août 1758, et c'est Jean-Baptiste Pittoni qui lui succéda.

bizarre d'*amateur d'art*. Cette dénomination parut déplacée aux amis de Tiepolo, et ils avertirent les académiciens de Parme de l'inconvenance. Ceux-ci alors daignèrent admettre le grand artiste en qualité d'*académicien honoraire*. Mais ce qui nous paraît encore le plus étrange, c'est qu'un esprit aussi peu académique que Tiepolo accordât du prix à ces vains honneurs académiques (1).

En décembre 1761, Charles III d'Espagne, protecteur généreux des arts, appelle à sa cour Tiepolo. Le peintre annonce son départ pour l'Espagne dans deux lettres, conservées dans le Recueil de Moschini au Musée civique de Venise, et probablement adressées au patricien Thomas-Joseph Farsetti (1720-1792), qui fut un élégant écrivain en latin et en italien et un Mécène bien connu. Il est intéressant de traduire ces deux documents :

« Illmo Sig^{r}. Sign^{e}. Proñ^{e}. Coll^{mo}.

« Je reçois la très honorée et très aimable lettre de V. S. Ill^{me}, au moment où j'allais lui annoncer qu'on me réclamait à la Cour d'Espagne. J'avais accepté le grand honneur d'y travailler sous la condition de prendre mon temps, car j'avais à terminer plusieurs œuvres en cours d'exécution, notamment dans la grandiose salle de la maison Pisani (à Strà) et ailleurs encore ; avec l'autorisation expresse de la Cour, je travaillais donc en toute tranquillité. Mais voici que je suis appelé à l'improviste par qui a le droit d'ordonner et qu'on m'enjoint de prendre mes dispositions pour partir. Je ne peux m'y refuser, en raison de l'impatience de S. M. C. : j'ai pu obtenir à grand'peine un délai jusqu'à février prochain, le temps de mettre de l'ordre dans mes affaires et de faire mes préparatifs de voyage. Il faudrait maintenant une plume plus autorisée que la mienne pour exprimer en toute sincérité la douleur que j'éprouve à vous répondre, quand vous souhaitez si aimablement me voir terminer vos tableaux, qu'il m'est tout à fait impossible de vous donner satisfaction pour les

(1) Ricci C., *I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma*, Parme, 1896.

raisons dites plus haut. Je prie V. S. de croire que, si j'avais le moindre espoir de pouvoir y travailler encore, je ne manquerais pas de le faire, et je l'assure que, si peu important que paraisse ce mécompte, il m'affecte à l'égal des plus graves. Que V. S. me permette cependant d'espérer qu'une telle malechance ne m'enlèvera rien de la bienveillance qu'Elle m'a toujours témoignée ; quant à moi, je conserve de son obligeance un souvenir inaltérable, qui me fera proclamer en tous lieux la noblesse de son caractère, l'excellence de son goût et de ses mérites. Pour ce qui est de mon voyage en Espagne, je n'ai à y décorer qu'une salle, et j'espère pouvoir être de retour dans deux ans à Venise, où je serai de nouveau à la disposition de V. S. J'ai appris l'achat qu'on a fait à Rimini, sur les conseils de V. S., de deux têtes signées de moi. Et cet achat, que je dois à sa protection, vient se joindre à toutes les obligations que j'ai déjà à V. S. et qui me font me dire en tout sincérité et en tout dévouement de V. Ill^me S. le très humble et très obéissant serviteur.

« Venise, 12 décembre 1761.

« Gio Batta Tiepolo. »

La seconde lettre, qui est aussi de Venise et porte la date du 13 mars 1762, est certainement adressée au même patricien. Tiepolo y renouvelle l'expression de ses humbles excuses pour ne pouvoir accepter d'autres commandes, et il parle avec reconnaissance des recommandations que lui a promises le frère de son noble correspondant pour son prochain voyage en Espagne. Déjà apparaissaient à l'imagination du peintre les vastes et brillantes compositions dont il décora le palais du roi Charles ; déjà se présentait à son esprit et s'inscrivait sur le papier la première

ébauche du grand œuvre, « las grandiosas ideas que ha concebido », comme écrivait vers cette époque, à la Cour de Madrid, le duc de Montealegre, ambassadeur d'Espagne près la République de Venise. Tiepolo envoie au patricien Farsetti, *en témoignage de respect et d'estime*, des eaux-fortes de ses fils Jean-Dominique et Laurent, et il n'a pas encore fermé sa lettre quand lui arrivent, retour imprévu, deux très beaux vases dont lui fait présent son Mécène :

« Illmo Sig^{r}. Sign^{e}. Proñ^{e}. Col^{mo}.

« Que souhaiter de plus d'un patron qui m'aime de la sorte ? Ce n'est pas que de tels témoignages d'affection soient pour moi chose nouvelle. Depuis la première année où j'ai eu l'honneur de me considérer comme lui appartenant, jusqu'à ce jour, j'ai eu la joie de me voir à chacun de ses actes comblé de faveurs et de bienfaits, de cadeaux et d'honneurs. Ce n'est pas enfin le moindre honneur que V. S. m'ait fait de daigner m'appeler à participer à ses divines compositions, et je sens tout le prix de son choix; mais c'est aussi ce qui redouble mes regrets de ne pouvoir, dans la situation où je suis, mettre mes services à sa disposition dans un cas aussi simple. V. S. ne peut assurément se représenter l'embarras où je me trouve, avec la grande tâche qui m'incombe et le peu de temps dont je dispose. J'ai eu le plaisir de m'entretenir quelquefois avec le frère de V. S. du voyage que je dois entreprendre, et j'ai eu la joie d'avoir à me louer à nouveau de son ordinaire amabilité; il a bien voulu, en effet, me donner des recommandations pour plusieurs villes, et je lui en suis infiniment reconnaissant, car je ne saurais espérer meilleur appui que le sien. Mais je pense bien que c'est là un nouvel effet de l'affection que veut bien me porter V. S., à laquelle j'ai chaque jour plus d'obligations, je le proclame et je le proclamerai toujours. Et si V. S. se laisse aller à jurer un *Pardieu* ! parce qu'il lui semblera étrange de ne pas me voir à Venise, je jure, moi, *par les saints*, que j'aurais bien plus

de regrets encore de ne pas la voir à mes côtés, là où je vais, car j'y aurais du moins quelqu'un avec moi qui non seulement saurait observer et voir, mais encore saurait saisir tout ce que les autres sont incapables de discerner. Pour l'instant, je suis sur le point de terminer la maquette du grand œuvre qui est immense, ne mesurant pas moins de cent pieds ; j'espère, du moins, que mon projet sera en harmonie avec la grandeur de cette monarchie ; tout cela ne va pas sans beaucoup de fatigue, mais il faut du courage pour mener à bien une telle œuvre. En attendant, j'envoie à V. S. quelques eaux-fortes de mes deux fils qui n'ont pas tout leur fini et dont quelques-unes, V. S. le verra, ne sont pas signées. Je souhaiterais qu'elles fussent dignes de V. S., mais telles quelles je la prie de les accepter en témoignage de mon respect et de l'estime sincère qui fait que je suis toujours votre dévoué serviteur, et selon laquelle j'ai l'honneur de me dire de V. S. Ill^me^, etc....

« Tandis que je relisais cette lettre, il vient de m'en arriver une nouvelle et très honorée de V. S. Je suis aux regrets que le temps me manque pour y répondre convenablement, et je la supplie de me pardonner. Les vases sont de toute beauté, d'une forme et d'une ciselure admirable ; ils me font le plus grand plaisir, et j'en adresse à V. S. les remerciements les plus distingués et infinis. Son très humble, très dévoué et très obéissant serviteur.

« GIO BATTA TIEPOLO. »

Le 31 mars 1762, après avoir confié la charge de ses affaires à son fils Joseph-Marie, prêtre de l'Église de Santa Maria della Salute, Tiepolo partit, par voie de terre, pour l'Espagne, en compagnie de ses deux autres fils, Jean-Dominique et Laurent, et d'un ami, un certain Joseph Casina (de Padoue). Après s'être arrêté quelques jours à Barcelone, le 4 juin, la petite troupe arrivait à Madrid (1).

(1) Le duc de Montealegre, dans une lettre du 3 avril 1762, annonce le départ de Tiepolo au marquis de Squillace.

Ici se place un détail de la vie de Tiepolo qui ne nous paraît pas sans importance. Dans l'acte de décès du peintre, rédigé à Madrid en 1770, il est porté que Tiepolo, à son arrivée dans la capitale espagnole, avait fait une déclaration d'indigence : *otorgò declarazion da pobre ante Manuel de Robles.* On pourrait en déduire que Tiepolo devait se trouver aux prises avec des difficultés domestiques, qui le forcèrent, jusqu'à l'extrême vieillesse, de gagner par un travail assidu sa vie et celle de sa famille (1). Quelles sont les raisons qui ont poussé Tiepolo à faire cette déclaration d'indigence ? Nous l'ignorons, et il n'est pas facile de les découvrir ; mais il est un fait certain, c'est que ses contemporains affirment qu'il possédait une belle fortune et que, bien qu'il fût d'un caractère parcimonieux et peu enclin à la prodigalité, il vivait dans l'aisance. En 1762, Alexandre Longhi écrivait dans ses *Vies des peintres :* « On dit que Tiepolo partira ce printemps pour Madrid, où le Roi d'Espagne lui promet des honneurs particuliers, et qu'il emmènera avec lui son fils Jean-Dominique, excellent disciple d'un tel père. *Il mène cependant dans sa patrie une vie de grand seigneur* (2). » Et une de ses sœurs, Eugénie, morte en 1752, avait fait la déclaration suivante dans son testament : « A mon frère, je ne laisse rien ; il n'a pas besoin de mes misérables legs avec la belle fortune qu'il a. » En effet, en 1757, Tiepolo pouvait faire un prêt de 6 000 ducats aux présidents de la fabrique de l'église de la Pietà, à Venise (3). Et d'autre part sa famille ne devait guère être dans la gêne, quand le peintre, pendant son séjour en Espagne, envoyait comme cadeau à sa femme, par l'intermédiaire de la femme de l'ambassadeur de Venise, Claire Zeno Mocenigo, deux *bracelets de perles de dix rangs chacun et un sautoir de petites*

(1) Beltrami, *G. B. Tiepolo* (dans l'*Emporium*, Bergame, déc. 1896).

(2) *Compendio delle Vite dei pittori veneziani storici piu rinomate del presente secolo con suoi ritratti dal naturale delineati ed incisi da* Alessandro Longhi *veneziano, aggiuntovi tre breve trattati di pittura*, Venise, chez l'auteur, 1762. Alexandre Longhi, excellent peintre de portraits, est le fils de Pierre Longhi.

(3) Le prêt de 6 000 ducats est mentionné dans un acte du Sénat du 2 décembre 1757. Et aux Archives d'État (section des actes notariés), outre le document (du 18 janvier 1770), où Cécile Tiepolo Guardi note les nombreux et riches cadeaux reçus de son mari, on a encore un testament d'elle du 16 septembre 1777.

perles de huit rangs, et à ses trois filles Anne, Angèle et Ursule, qui étaient déjà en âge de se marier, *vingt-cinq rangs de perles pour en faire trois colliers.* Tiepolo envoya d'ailleurs d'Espagne d'autres cadeaux encore à sa femme, des couvertures brodées, des mouchoirs, des peignoirs ornés de dentelles, etc. Enfin il doit avoir laissé à ses héritiers, qui furent ses sept fils et sa femme, une fortune considérable, puisque sa femme, pour sa part, par son testament du 16 septembre 1777, léguait à ses deux fils Jean-Dominique et l'abbé Joseph-Marie « tout ce qu'elle possédait en fait de meubles, immeubles, capital, argenterie, bijoux, titres et valeurs lui appartenant ». La testatrice disposait en outre de legs particuliers : à sa fille Angèle non mariée, 700 ducats ; à Ursule, mariée à Poli, 500 ducats ; à ses quatre neveux Bardese, orphelins d'une troisième fille Hélène, 400 ducats ; à ses frères François et Nicolas Guardi, 50 onces d'argent ; à son fils l'abbé Joseph-Marie, une maison à Chirignago avec les champs attenants. Comment, dès lors, expliquer la déclaration d'indigence de Tiepolo? La fit-il pour échapper à certaines taxes personnelles ? Ou pour être fondé à demander un meilleur prix de son travail? En tout cas, il est fâcheux que la belle et noble mémoire du peintre soit entachée d'un mensonge, si bénin qu'il apparaisse.

Tiepolo reçut à Madrid l'accueil flatteur et hospitalier dont la Cour d'Espagne honorait les artistes qui venaient collaborer par leurs œuvres à la grandeur de la monarchie. L'ancien palais royal avait été détruit par un incendie sous Philippe V, en 1734 ; il fut reconstruit quatre ans après par un architecte de Turin, Jean-Baptiste Sacchetti. Philippe V (mort en 1746), Ferdinand VI (1746-1759), Charles III (1759-1788), décorèrent magnifiquement le nouveau palais et appelèrent à cet effet nombre de peintres étrangers à la Cour d'Espagne. Quand Tiepolo y arriva, on n'y avait pas encore perdu le souvenir d'un autre Vénitien, mort dix ans auparavant à Madrid, Jacques Amigoni, qui avait été appelé en Espagne par Ferdinand VI en 1747, après avoir vécu quelque

temps en Flandre et y avoir appris à l'école des maîtres flamands à modérer l'excès de son coloris trop criard. Un peu après l'arrivée de Tiepolo, un autre artiste, Corrado Giaquinto, habile peintre de fresques, né à Molfetta, en 1693, quittait Madrid pour retourner à Naples, où il mourut en 1768. Enfin, le 7 septembre 1761, était arrivé dans la capitale de l'Espagne Antoine Raphaël Mengs, celui qu'un enthousiasme un peu trop prompt fit surnommer le *Raphaël allemand.* Né à Aussig, en Bohême, en 1728, mort à Rome en 1779, premier peintre du roi de Saxe en 1746, professeur à l'Académie fondée à Campidoglio par Benoît XIV en 1752, Mengs était alors le maître universellement renommé de la peinture froide et classique.

A Madrid, Tiepolo reçut un accueil cordial de l'ambassadeur de Venise, Sébastien Foscarini, qui, pendant quelque temps, lui donna l'hospitalité dans sa propre demeure. Cependant don Léopold de Gregorio, marquis de Squillace, secrétaire d'État de l'Intérieur, chargeait l'italien François Sabatini, architecte de la Maison Royale, arrivé à Madrid en 1760, « d'assister le *Professeur* vénitien pour tout le nécessaire, le logement et le reste (1) ». On remboursa à Tiepolo pour frais de voyage 535 doublons d'or, et on lui attribua les mêmes honoraires qu'aux peintres Mengs et Giaquinto, soit 2 000 doublons par an, plus 500 ducats pour sa voiture (2). Charles III, qui lui témoignait un grand intérêt, lui fit ensuite aménager et meubler par l'architecte Sabatini un appartement dans la maison de don Antoine Muriel, près le Palais Royal, sur la petite place de Saint-Martin, qui porte aujourd'hui le nom du peintre vénitien. Le loyer annuel, montant à 5 600 réaux, fut inscrit au budget de la Maison Royale (3).

(1) *Lettres de Franc. Sabatini au marquis de Squillace* (4 juin 1762), dans *les Documents*, copiées par le baron Davillier et publiées dans le *Bulletin des arts et curiosités vénitiennes* (3e année, p. 171, Venise, Ongania, 1880).

(2) *Lettre du marquis de Squillace à Sabatini* (12 juin 1762) (*Ibid.*, p. 174). La monnaie d'or en cours à cette époque était le *doublon*, qui valait deux écus et pesait 6 gr. 80.

(3) *Lettre de l'arch. Sabatini au marquis de Squillace* (2 août 1702) (*Arch. de la Maison Royale de Madrid*).

En 1767, Tiepolo se disposait à rentrer à Venise, après avoir achevé au Palais Royal l'œuvre qui lui avait été commandée. Mais cette œuvre avait si bien plu au roi qu'il lui fit exprimer le désir qu'il demeurât quelque temps encore à Madrid pour décorer de ses peintures d'autres palais. Tiepolo accepta, mais, puisqu'il allait rester en Espagne plus longtemps qu'il ne l'avait pensé, il demanda qu'on lui accordât, comme on avait fait à Mengs et à d'autres, une gratification qui lui permît de meubler sa maison « avec plus d'honneur » et de s'aménager un atelier convenable, un *proporcionado laboratorio*, comme il écrivait dans une lettre au Roi, le 16 janvier 1767 (1). Il lui fut accordé une gratification de 12 000 réaux. En même temps, Charles III chargeait son directeur de commander au peintre sept tableaux pour l'église de San Pasquale, à Aranjuez. Le 29 août 1769, Tiepolo écrivait au secrétaire du roi, Miguel de Muzquiz, que les sept tableaux étaient finis et que, selon les instructions reçues, il avait demandé audience au Père Directeur de Sa Majesté, pour les lui remettre, mais que ni lui ni ses fils n'avaient pu *obtener el honor* de parler au Père, ce qui faisait craindre à Tiepolo de *no haber dado complimento a mi encargo a su cabal satisfaccion que saria para mi la major mortificacion*. Ce religieux, qui refuse de recevoir le peintre et ses fils, qui laisse leurs lettres sans réponse, apparaît dans l'ombre comme un ennemi de Tiepolo. C'était sans doute un de ces moines espagnols à l'âme austère et rigide, qui devaient regarder l'art joyeux et plutôt païen du peintre vénitien comme une profanation pour une église. Mais la faveur royale n'abandonnait pas pour cela Tiepolo, car, à peine achevés les tableaux d'autel pour l'église de San Pasquale, il recevait de Charles III la mission de décorer de fresques la coupole (*media naranja*) du nouvel oratoire du Château élevé dans ce même Aranjuez par Philippe II (2). En sep-

(1) *Lettre de janv. 1767 du trésorier du Roi à Tiepolo; Lettre du 16 janv. 1767 de Tiepolo au Roi; Lettre du 27 août de Tiepolo à Don Miguel de Muzquiz, secrétaire du Roi,* dans les *Documents Davillier.* La même année 1767, Tiepolo fit aussi son testament, dont il n'est pas d'ailleurs resté trace.

(2) *Lettre du 13 septembre de l'arch. Franc. Sabatini au secrétaire du Roi,* dans les *Documents* cités.

tembre 1769, encore, Tiepolo soumettait au Roi deux dessins, que la mort l'empêcha de transformer en peintures dans la coupole, que décorèrent plus tard les faibles compositions de François Bayeu, né à Saragosse en 1734 et mort à Madrid en 1795. Tiepolo n'eut pas non plus le bonheur de voir à leur place les tableaux de San Pasquale d'Aranjuez : ils étaient encore dans son atelier quand la mort le surprit, le 27 mars 1770. Le lendemain, le secrétaire du Roi, de Muzquiz, écrivait du Prado à Sabatini à Madrid :

« Le Roi a bien reçu votre lettre, lui annonçant la mort du peintre de la Couronne, D. J.-B. Tiepolo, et il mande à V. S. d'avoir à recueillir les tableaux que le défunt avait peints pour le couvent de San Pasqual de Aranjuez et de les tenir à la disposition de S. M. à Madrid. » C'est le Roi lui-même qui doit avoir fait mettre à leur place les tableaux dans l'église d'Aranjuez, mais ils y demeurèrent peu de temps, car, après la mort de Charles III, quand la froideur d'un certain classicisme triomphait du sentiment et de la fantaisie, les toiles de Tiepolo furent enlevées, *se quitaron*, écrit Ponz, *y distribuyeron en el convento* (1). On les remplaça sur les autels de l'église par des tableaux de Mengs, de François Bayeu et de Mariano Maella. « On mit à leur place, ajoute Bermudez, d'autres retables peints par d'autres maîtres ; le *S. Pascual* de Tiepolo passa à l'escalier du cloître haut, et le *S. Pedro Alcantara* à la Conciergerie du même couvent (2). » Mais de là aussi on les enleva dans la suite. Ces changements, à en croire Bermudez, auraient été effectués du vivant de Tiepolo, qui en serait mort de douleur. Mais ce n'est là qu'une supposition fantaisiste. La vérité, c'est que la mort empêcha Tiepolo de voir le triste sort de ses tableaux.

Il vit cependant, mais sans s'en affecter outre mesure, que le goût changeait et se gâtait, et que les temps étaient venus où triompheraient Mengs et sa manière froide. Mais, jusqu'à la fin,

(1) Ponz, *Viage de España*, t. I, p. 236, Madrid, MDCCLXXVI.

(2) *Dicionario hist. de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, por D. Juan Agustin Leon Bermudez*, t. V, p. 45, Madrid, Ibarra, 1800.

sa belle âme conserva son calme et son énergie ; jusqu'à la fin il garda ses incomparables qualités de peintre : la vigueur inépuisable du dessin, de la lumière, de la couleur, et cette audacieuse fantaisie qui semblait trouver de nouvelles inspirations dans la patrie de Velazquez et de Murillo. Ainsi s'éteignit dans la sérénité du travail le dernier des grands maîtres vénitiens, que des princes avaient fêté et honoré, que des poètes avaient glorifié, que tous les gens de bien avaient estimé et aimé (1).

La veuve de Tiepolo, Cécile, survécut à son mari neuf ans encore : elle mourut en 1799, après une vie passée dans l'ombre de la maison, toute de modestie et de simplicité.

Après la mort de son père, Jean-Dominique quitta l'Espagne, et, revenu à Venise, il alla habiter, vers 1772, avec sa mère et ses frères, une maison du quartier Santa-Fosca. Il épousa, le 20 octobre 1776, Marie Moscheni, qui fut la joie et l'honneur de la nouvelle famille ; elle lui donna deux filles, qui moururent dans leur prime jeunesse, de sorte qu'avec eux disparut cette branche de la famille. Sauf quelques courtes absences, un voyage à Gênes, par exemple, où il décora le palais des Doges, Jean-Dominique passa sa vie dans sa patrie, partagé entre les affections de famille et sa carrière d'artiste, allant se reposer de temps en temps de ses fatigues dans sa villa de Zianigo, qu'il avait ornée de peintures, en 1749, puis en 1771 et en 1791, ainsi qu'il appert des dates inscrites sur trois fresques (2). Il mourut en 1804, après avoir eu la tristesse d'assister à la chute de la République de Saint-Marc et aux terribles malheurs qui s'abattirent sur Venise, désormais esclave de l'étranger.

Laurent resta en Espagne ; il y peignit un plafond pour le

(1) Dans l'acte de décès de Tiepolo, dont le curé de la paroisse de San Martin, à Madrid, nous a donné aimablement copie, on peut relever la mention de la *Déclaration d'indigence.* Le tombeau de Tiepolo, dans l'église San Martin, a été démoli et ses cendres dispersées (selon l'aimable indication du maire de Madrid).

(2) La villa de Zianigo (commune de Mirano, province de Venise) fut vendue en 1814 par les héritiers Tiepolo à M. Noël Concina, et elle passa, en 1843, à ses héritiers, qui la revendirent à M. Louis Duodo. Elle est aujourd'hui la propriété du chev. Ange Duodo.

Palais Royal de Madrid et dut probablement y finir ses jours. Mais c'est tout ce qu'on sait de lui, et l'on ignore même la date de sa mort. Elle doit se placer cependant avant 1777, car sa mère, dans le testament daté de cette année, ne mentionne pas son fils Laurent.

De la vie privée, des habitudes de Tiepolo, nous ne savons que fort peu de chose : elle s'écoula en quelque sorte à l'ombre des œuvres lumineuses qui se succédèrent sans interruption d'un bout à l'autre de son admirable carrière. Seule, la tradition orale, trop souvent infidèle, nous a légué quelques indications, d'ailleurs étranges et peu vraisemblables, touchant sa vie et celle de sa femme.

De Chennevières assure avoir appris certains faits concernant Tiepolo d'un Français, M. Camille Rogier, qui connut Corniani (et non « Cornigiani »), des Algarotti, « ancien directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Venise », ami de Jean-Dominique Tiepolo, le fils du grand peintre (soit dit en passant, d'ailleurs, le comte Corniani des Algarotti, directeur du Musée créé par le patricien Théodore Correr, n'a jamais été président de l'Académie des Beaux-Arts). Donc, Corniani aurait raconté à M. Rogier que la femme de Tiepolo, cette excellente et honnête Cécile Guardi, compromettait d'évidentes vertus par la vilaine passion du jeu. Voici une anecdote « bien extraordinaire », que Rogier, comme le note aussi le *Journal des Goncourt*, raconta dans un dîner chez Pierre Gavarni (1), le 22 décembre 1772, mais qui nous a tout l'air d'un petit roman.

Tandis que le maître était absent de Venise, Mme Tiepolo se rendait tous les soirs, masquée, au Ridotto, pour tenter la fortune. Un soir, où le sort lui avait été plus contraire que jamais, elle se levait, pleine d'agitation et de colère, pour quitter la table de jeu, quand son partenaire, avec une courtoise sollicitude, l'invita à demeurer.

(1) *Journal des Goncourt*, année 1883, samedi 22 décembre.

« Mais, Monsieur, je n'ai plus un sou vaillant.

— Reprenez votre place, madame. J'engagerai contre vous la somme que vous voudrez, si vous mettez comme enjeu les ébauches qui sont dans l'atelier de votre mari.

— Très volontiers, monsieur, très volontiers. »

Cécile se rassit et... perdit les ébauches.

« Il n'y a pas grand mal, madame. Je vous offre le moyen de vous refaire. Je joue toutes les ébauches que je viens de gagner contre votre villa de Zianigo, décorée par votre fils Dominique. »

Elle tint l'enjeu et perdit la villa, que racheta plus tard son autre fils, l'abbé Joseph-Marie, à qui son père avait confié l'administration de ses affaires. Ajoutons d'ailleurs que la villa était la propriété de Jean-Baptiste Tiepolo, et que sa femme n'avait en aucune façon le pouvoir d'en disposer.

D'autres anecdotes concernent le peintre. C'est ainsi que le modèle de ces beaux noirs Africains, plusieurs fois représentés par Tiepolo, lui était offert par un serviteur de race mauresque, nommé Alim, qu'il avait fait baptiser et qui ne le quittait jamais (1).

On sait aussi quels furent les modèles des animaux qu'il peignit si magistralement. Deux modèles vivants de ces sveltes lévriers, chers à Tiepolo comme à Véronèse, auraient appartenu, à ce que prétend un vieux gardien de la maison Labia, à la noble dame Hélène Barozzi di Pietro, épouse de Nicolas Balbi de San Trovaso (2).

S'il faut ajouter foi à un manuscrit intitulé *Vidas de los pintores*, appartenant à M. José de Ribera (de Madrid), un autre modèle aurait eu une grande importance dans la vie privée comme dans la vie artistique de Tiepolo. C'est une femme, *muy hermosa*, qui l'au-

(1) Le fait est confirmé par l'acte de baptême même qui existe encore dans les registres de Santa Ternita. S'il faut en croire Urbani (*op. cit.*, p. 88), il y a quelques années, un marchand d'antiquités de Venise vendait, en France, une toile représentant un Maure en costume algérien, de grandeur naturelle, et qui portait l'inscription suivante : *Zuane Domenico Moro servo di J.-B. Tiepolo da esso dipinto morí il 16 Marzo 1749*. On ne sait ce que ce tableau est devenu, et il se peut qu'il n'ait jamais existé.

(2) Urbani, *op. cit.*, p. 83.

rait suivi d'ailleurs en Espagne. On dit qu'elle était la fille d'un gondolier, qu'elle s'appelait Christine et qu'elle était belle, de cette orgueilleuse beauté, palpitante et vivante, qui resplendit dans les traits de la Cléopâtre du palais Labia.

En vérité, certains des derniers biographes de Tiepolo, sans excepter le plus autorisé et le plus pénétrant d'entre eux, M. Henri Modern (1), donnent sans preuves une importance excessive à l'influence que cette Christine aurait eue sur l'art et la vie de Tiepolo, qui, à les en croire, aurait, à soixante-six ans, abandonné sa femme sans regret, se faisant accompagner en Espagne par la belle plébéienne. Le duc de Montealegre, dans sa lettre privée du 3 avril 1762, au marquis de Squillace, annonce le départ de Tiepolo, *con dos hixos suyos y en compania de Don Ioseph Casina noble paduan*, et il ne mentionne personne autre. Or il est inadmissible que l'ambassadeur, minutieusement informé de toutes choses, ait ignoré ou feint d'ignorer que la belle Christine fût, elle aussi, du voyage. Et, d'autre part, comment admettre que les fils du peintre, qui l'accompagnaient, eussent toléré un tel scandale, fût-ce sous le prétexte de l'art? Nous ne connaissons pas la vie de Laurent, mais nous savons que les mœurs de Jean-Dominique restèrent toujours à l'abri de tout reproche. M. Modern veut retrouver le type de la belle fille du gondolier dans certains dessins du Musée civique de Venise, ainsi que dans la Séléné représentée dans le tableau de la famille Artaria (de Vienne), que le critique allemand croit peint par Tiepolo aux environs de 1740. C'est-à-dire que Christine, qui ne devait pas être une enfant à cette époque, avait vingt-deux ans de plus quand elle partit, comme on le veut, pour l'Espagne avec Tiepolo. Mais alors, comment justifier l'épithète de *muy hermosa* qu'on trouve dans ces *Vidas de los pintores*, où ne craint pas d'aller chercher prétexte à de contestables inductions un sage critique comme Modern. Modern voudrait encore que, dans le tableau des Artaria, la Junon, d'âge mûr et à l'air jaloux, qui fait face à la fraîche et

(1) MODERN, *Gio. Battista Tiepolo*, Wien., Artaria, MCMII.

souriante Séléné, fût là pour symboliser le contraste physique et moral qui devait exister entre la femme de Tiepolo et Christine, son modèle ; ce n'est qu'une supposition fantaisiste de la part du savant critique, mais elle ne saurait nous laisser indifférents, car elle a trait à des circonstances de la vie privée du peintre qui nous paraissent controversées. Les indications contenues dans le manuscrit en question, *Vidas de los pintores*, nous ont en effet toujours laissé incrédule, et nous sommes heureux que notre opinion, plus d'une fois manifestée, concorde avec celle d'un sagace écrivain, De Vesme. En effet, De Vesme, se refusant à admettre que Christine ait suivi Tiepolo en Espagne, écrit : « Si l'on réfléchit que la figure qu'on prétend être celle de ce modèle se retrouve déjà dans des ouvrages exécutés par Jean-Baptiste jusqu'à vingt-cinq ans auparavant, on aura des doutes justifiés sur ce que, sans l'appui d'aucun document, on nous raconte au sujet de la jeune Christine (1). »

Il ne semble pas que la culture littéraire ait été chez Tiepolo à la hauteur de la culture artistique, qu'il ne cessait d'accroître et de perfectionner et qui fit de lui un connaisseur expert et un juge très pénétrant, dont la science s'étendait même à la peinture ancienne. Les lettres de lui qui nous sont parvenues, d'un style négligé et incorrect, suffiraient à le prouver. Il ne se soucia pas de nourrir et de fortifier par de nombreuses lectures la vigueur naturelle de son esprit, et il préféra se donner tout entier à son art. Mais c'est là un défaut commun à tous les artistes vénitiens de cette époque. Peut-être d'ailleurs fût-ce un avantage pour un esprit comme le sien de pouvoir suivre les rêves brillants de son imagination, ou de considérer les réalités de la vie hors de la gêne des souvenirs littéraires. Ainsi sa pensée resta personnelle ; il ne rechercha dans ses œuvres que l'harmonie des couleurs, la franchise du dessin, la force de l'expression, sentant peut-être confu-

(1) De Vesme, *op. cit.*, p. 377.

sément que la beauté de l'art est, dans son essence, proprement artistique, et qu'il risque de se compromettre ou de se perdre lorsqu'il se complique de prétentions morales ou philosophiques. « Il y a des philosophes, des prédicateurs et des écrivains pour enseigner aux hommes la vertu et la sagesse ; il n'est pas nécessaire de recourir aux peintres pour un tel enseignement ; » disait Gœthe, qui, d'ailleurs, par une curieuse contradiction, admirait Mengs, dont la peinture prétendait justement donner des leçons d'érudition, d'histoire et de philosophie. Sans doute, la culture de l'esprit ne fut jamais un obstacle à la puissance et à l'indépendance des véritables artistes, mais le défaut de culture de certains grands artistes ne diminue pas leur valeur, et il arrive même, comme chez Tiepolo, qu'on ne s'en avise pas.

Pas plus qu'à la littérature dite savante, on ne saurait remarquer, à notre avis, chez Tiepolo, un penchant à la poésie légère. Tiepolo était d'humeur plaisante : nous en avons la preuve en plus d'un trait de certains de ses tableaux, qui sont pleins d'enjouement. Mais nous ne savions pas qu'il fût un poète satirique, comme l'affirme un critique, d'ailleurs sujet à caution, et il nous est impossible d'accepter une affirmation que n'établit aucune preuve (1). Tiepolo donc, en même temps qu'il rivalisait plus ou moins avec Salvator Rosa, s'en prenait dans des vers spirituels aux mœurs corrompues de son temps, et l'auteur en question nous rapporte que, au dos d'une esquisse qu'il avait en sa possession et qui représentait saint Antoine abbé, on pouvait lire des vers aussi mauvais qu'inconvenants, écrits de la propre main du grand peintre.

Mais de tels vers s'accorderaient mal avec la vie de l'artiste probe, honnête, d'une incontestable moralité. A toute contrariété, il devait opposer cette bonhomie qu'il avait en partage avec un autre Vénitien de ses contemporains, le grand Goldoni.

Cette sérénité qui, selon Goldoni, « ne se laisse ni enivrer par

(1) Urbani, *op. cit.*, p. 83.

la joie ni abattre par la douleur », triomphait de ces difficultés qui se rencontrent jusque dans les existences les plus heureuses. Dans une des lettres que nous avons publiées en note (p. 23), nous trouvons l'indication d'un curieux détail, tout à fait inconnu des biographes de Tiepolo qui ont toujours cru que la santé physique de l'artiste répondait à sa santé morale et intellectuelle. A la date du 10 mai 1760, il écrit de Venise à Algarotti : « Selon ma promesse, à l'heure où j'écris, je devrais être à Milan, mais la plus insolente des gouttes, qui m'a tenu au lit pendant un mois, m'a ôté tout moyen de tenir ma promesse. » On éprouve d'autant plus d'admiration pour l'artiste qui, encore qu'affligé d'un des maux les plus cruels, savait créer des œuvres d'une si joyeuse et sereine inspiration. Rien ne pouvait le troubler ; la moindre des choses suffisait à le rendre heureux. Dans une autre des lettres citées, celle du 16 mars 1761, il est curieux de voir avec quelle modestie reconnaissante — une vraie modestie d'élève — il fait allusion aux éloges que lui a accordés le lucquois Pompée Battoni (1708-1787), peintre des souverains pontifes et des rois. Et Tiepolo n'était pas plus sensible à la critique qu'orgueilleux des éloges, et la jalousie de ses rivaux le laissait parfaitement indifférent. On rapporte qu'il fut en Espagne l'objet de l'envie d'Antoine-Raphaël Mengs, qui peignait en même temps que lui au Palais Royal de Madrid. La jalouse malveillance du peintre allemand serait prouvée par une anecdote qu'on trouve encore chez l'auteur des *Vidas de los pintores*. Selon le fantaisiste narrateur, Mengs, poussé par la haine, ne craignit pas de payer deux voleurs de grand chemin, *salteadores de caminos*, pour attaquer Tiepolo et le rouer de coups un jour où il allait de l'Escurial à Sant' Ildefonso. Pendant ce temps, l'envieux Allemand, juché sur un arbre et caché parmi les feuilles, se proposait de jouir en sûreté du honteux spectacle. Mais... il arriva que, au moment où les deux acolytes venaient d'attaquer Tiepolo et allaient le battre, la branche de l'arbre sur laquelle Mengs s'était installé se rompit, le jetant à terre, et comme

il restait sans mouvement, les deux hommes se précipitèrent à son secours, quittant leur victime désignée. Alors Tiepolo oublia l'offense, accourut avec empressement et mit son propre équipage à la disposition du blessé.

L'anecdote qui, pour ce qui regarde Mengs, n'est qu'une invention calomnieuse, pourrait au contraire convenir parfaitement à l'excellent caractère de Tiepolo. Ses façons étaient si agréables et si aimables que personne ne put le connaître sans l'aimer, et les artistes même, qui l'accueillaient d'abord avec défiance, par jalousie professionnelle, finissaient par être vaincus par sa courtoisie. A Madrid on l'appelait *le bon Tiepolo.*

La bonté et la sérénité de son âme respirent d'ailleurs dans ses traits. On croit qu'il s'est représenté lui-même dans certains tableaux et dessins. Sur la voûte du grand Escalier du Palais de Würzbourg, dans un coin du tableau qui représente l'Europe, on peut voir, à gauche du spectateur, trois têtes qui sont très vraisemblablement celles du peintre et de ses deux fils Jean-Dominique et Laurent. D'autres veulent reconnaître, au même tableau, le seul portrait authentique du peintre par lui-même dans un personnage debout dans un groupe qui entoure le trône de l'Europe (1), et qui symbolise la diplomatie ; mais suivant une tradition plus fiable, c'est plutôt un ministre de Hollande à la cour de Würzbourg. On croit que le peintre s'est encore représenté dans un tableau de la villa Soderini, à Nervesa (2) et dans un autre tableau intitulé *Apelle et Campaspe.* Des autres portraits du peintre par lui-même plus ou moins authentiques à l'huile ou au fusain, il est inutile de rien dire, du moment qu'il nous reste d'excellents portraits de Tiepolo, dus au pinceau, au crayon ou au burin de ses contemporains.

(1) De Vesme, *op. cit.*, p. 381.

(2) Le tableau représente l'*Entrée à Florence du gonfalonier Pierre Soderini*, et l'on voudrait que Tiepolo se fût peint lui-même sous les traits d'un personnage de la suite. De fait, on trouve une certaine ressemblance entre le visage de ce personnage et celui de Tiepolo dans la gravure d'Alexandre Longhi. (Battistella, *La villa Soderini*, p. 170, Trévise, 1903.)

Barthélemy Nazari (de Bergame) (né en 1699, mort en 1758), qui demeura et travailla longtemps à Venise, parcourut, comme l'écrit Lanzi, diverses capitales d'Italie et d'Allemagne et mérita toujours les plus grands éloges pour les portraits qu'il fit des grands et de leurs courtisans. Nazari a fait un portrait de Tiepolo, gravé par le Vénitien Jean Catini (né en 1725), où le peintre est représenté au repos, le visage grave et le regard profond, comme plongé dans un de ses beaux rêves (1). Le front est haut et serein, la bouche délicatement dessinée, avec une lèvre inférieure légèrement avancée, et tout le visage, plutôt pensif que sérieux, d'une admirable justesse de proportions, est comme illuminé par une incomparable expression de douceur et de bonté. On sent que sur un tel visage les années peuvent passer sans dommage et que le temps est sans force contre sa beauté, car elle n'est, à vrai dire, que le reflet d'une belle âme. Le portrait fait songer aux vers qu'en 1750 Saverio Bettinelli adressait à Tiepolo :

Je te vis et j'admirai l'éclat
Et la beauté de la vie où nous sommes parvenus avec toi,
Et j'y reconnus les beaux traits
Dans lesquels la nature fait apparaître
Les signes manifestes de la faveur céleste,
Que portent comme imprimés sur le front
Les grandes âmes, et non les âmes vulgaires (2).

C'est un Tiepolo plus énergique qui nous apparaît dans le portrait dessiné et gravé, vers 1762, par Alexandre Longhi pour son *Abrégé des Vies des peintres vénitiens.* Il a le front haut, des sourcils d'une courbe hardie sur des yeux profonds et étincelants, un nez aquilin aux narines dilatées, une bouche petite et délicate dont la lèvre inférieure avance légèrement, un menton ferme et nettement dessiné, et cette expression de finesse et de dignité,

(1) De Chennevières a donné dans son livre, comme *Portrait de J.-B. Tiepolo par lui-même,* la gravure que nous reproduisons au frontispice du présent volume, et sous laquelle on lit : *Barthol. Nazari pinx. — Ioh. Cattini del. et sculp.*

(2) Bettinelli, *Opere,* t. XVII, p. 227, Venise, 1800.

qui est la marque de son caractère comme de sa vie, dont le cours paisible se déroula dans la prospérité.

Un autre portrait de Tiepolo, gravé par Pierre Monaco de Bellune, qui vécut à Venise et y exerça son art vers la moitié du XVIIIe siècle, se trouve dans la collection des *Portraits des plus célèbres peintres anciens et modernes de l'École vénitienne nouvellement rassemblés et publiés* (Venise, MDCCLXXXIII). La collection est dédiée à Jérôme Manfrin, le propriétaire de la célèbre galerie aujourd'hui dispersé.

D'autre part, dans la *Collection de têtes*, gravée par Jean-Dominique et divisée en deux parties, on peut voir, au frontispice de la première partie, le portrait d'un homme dans la force de l'âge en costume du XVIIIe siècle, et la première planche de la seconde partie est un autre portrait d'homme jeune dans le même costume. Ce sont les deux seuls portraits d'hommes habillés à la mode du XVIIIe siècle de toute la collection, et c'est peut-être, sans parler de la ressemblance, une raison de voir dans l'un le portrait de Tiepolo, peut-être peint par lui-même, et dans l'autre le portrait de son fils Jean-Dominique.

Enfin, quand Tiepolo était à Bergame pour les fresques de la chapelle Colleoni, il voulut avoir son portrait par frère Victor Ghislandi, le célèbre moine de Galgario. Tiepolo allait souvent à l'atelier de Ghislandi pour le voir peindre, mais il ne semble pas que le portrait ait vu le jour, fût-ce sous la forme de croquis.





PORTRAIT DE TIEPOLO.
TIRÉ DES *Vies des Peintres* D'ALEXANDRE LONGHI.



PORTRAIT DE TIEPOLO.
GRAVURE DE PIERRE MONACO.



Cl. Filippi.

LA VILLA DE TIEPOLO A ZIANIGO.

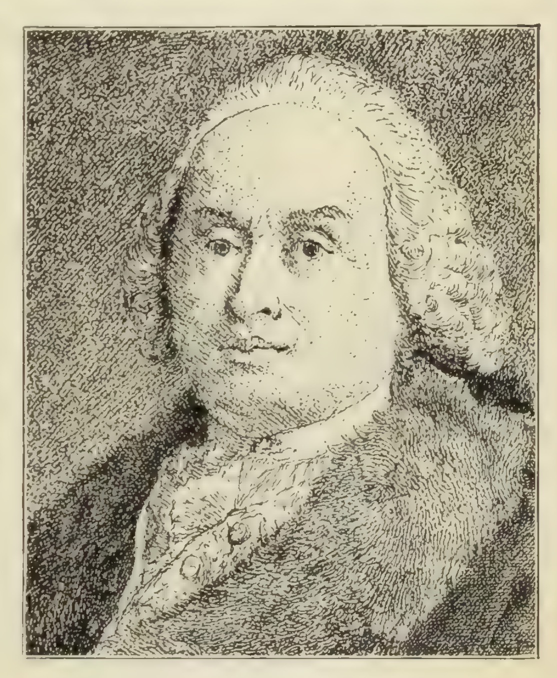




PORTRAITS PRÉSUMÉS DU MODÈLE CHRISTINE.
DESSINS DE TIEPOLO (VENISE, MUSÉE CIVIQUE).



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE J.-B. TIEPOLO.
GRAVURE DU MÊME.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE TIEPOLO.
GRAVURE DE JEAN DOMINIQUE TIEPOLO.



MOTIF DE LA FRESQUE DU GRAND ESCALIER AU PALAIS ÉPISCOPAL DE WURZBOURG.

Le personnage en pied qui représente un diplomate hollandais passe à tort aux yeux de quelques-uns pour le portrait de Tiepolo par lui-même.



Cl. Hanfstaengl.

PORTRAIT D'ANTOINE RAPHAËL MENGS PAR LUI-MÊME.
(GALERIE DE MUNICH.)





CHAPITRE III

L'ŒUVRE DE TIEPOLO A VENISE

DÉBUTS DE TIEPOLO.
LES ŒUVRES DE VENISE : TABLEAUX ET FRESQUES.
DE 1715 A 1737 : LA FORMATION. || DE 1737 A 1750 : GLORIEUSE MATURITÉ.
DE 1753 A 1762 : TRIOMPHANTE VIEILLESSE.

A PEINE sorti de l'enfance et affranchi de l'enseignement du faible coloriste qu'était Lazzarini, Tiepolo donna des signes évidents d'une admirable vocation artistique. On prétend qu'à seize ans à peine, à l'âge où les plus beaux talents ne permettent encore que des espérances, il dessinait et peignait déjà avec facilité et bonheur. C'est un fait certain que sa réputation commença dès sa prime jeunesse, et les témoignages concordent sur ce point ; mais les renseignements qu'on a sur les débuts de sa vie artistique sont douteux et confus quand ils ne sont pas erronés.

Jusqu'à l'extrême vieillesse, Tiepolo travailla tant et si vite qu'il est impossible de dresser une liste complète et méthodique de ses œuvres. Elles sont dispersées en cent endroits, sans compter que l'attribution d'un grand nombre ne va pas sans difficultés. On trouve en effet, sous la signature de Tiepolo, une quantité de toiles qui sont en réalité de tel ou tel de ses élèves, Tiepolo s'étant contenté de donner le sujet et de faire quelques corrections ; et d'autre part il y a maints tableaux qui ne portent pas sa signature, mais où apparaît clairement la main de l'incomparable maître.

Da Canal cite certaines œuvres de Tiepolo dans la *Vita di Gre-*

gorio Lazzarini (1) achevée d'écrire en 1732 ; Antoine Marie Zanetti en cite d'autres dans la *Descrizione delle pubbliche pitture di Venezia,* publiée en 1733 (2), quand Tiepolo avait trente-sept ans. Modern assigne une date à chacune des œuvres mentionnées dans ces deux volumes, et il les range dans un ordre chronologique ; mais ce classement, plus d'une fois, ne paraît fondé que sur des hypothèses, d'ailleurs fort spécieuses et séduisantes (3).

Nous avons préféré nous borner et nous nous arrêterons seulement à celles des œuvres de Tiepolo qui présentent le plus d'intérêt. En prenant pour guides les documents, qui sont les informateurs les plus sûrs et, à défaut des documents, les tableaux eux-mêmes, nous nous proposons d'abord de grouper dans un ordre chronologique approximatif les tableaux qui sont restés à Venise. Cependant, pour qu'on puisse facilement et utilement se reporter aux illustrations, il nous arrivera de réunir à ceux de Venise des tableaux ou esquisses de même sujet encore que de provenance diverse.

Nous formerons un premier groupe d'œuvres de 1715, première date qu'on puisse assigner à une œuvre de Tiepolo, à 1737, année où l'on sait précisément qu'il reçut la commande des fresques pour l'église des Gesuati. Mais on ne saurait dire parmi les œuvres de cet ensemble celles qui appartiennent à la jeunesse de l'artiste et celles qui sont de sa maturité. Pour deux seulement des peintures exécutées à Venise avant 1733, Da Canal donne une date précise : ce sont les *Deux Apôtres* de l'Église de l'Ospedaletto, qui furent peints par Tiepolo à dix-neuf ans (1715), et un tableau aujourd'hui perdu, le *Pharaon submergé,* qu'il peignit à vingt ans (1716), et qu'il exposa, aux applaudissements du public, sur la place de Saint-Roch, à l'occasion de la fête de ce saint. Nous croyons qu'on peut recon-

(1) Da Canal, *Vita di G. Lazzarini,* cit., p. xxii et xxxv.

(2) *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fin al presente 1733, con un compendio della vita e maniere de' principali pittori,* Venise, Bassaglia, 1733. La revision des *Ricche Minere della pittura de Boschini* (Venise, Niccolini, 1674) est d'Antoine-Marie Zanetti.

(3) Modern, *J.-B. Tiepolo,* cit., p. 22 sqq.

naître les *Deux Apôtres* dans les deux figures de saint Marc et de saint Luc qu'on voit peintes à l'huile au-dessus du dernier autel de droite dans l'église de l'Ospedaletto, près de l'église Saint-Jean et Saint-Paul. Ce n'est pas encore là le dessin souple, mordant, hardi, personnel de Tiepolo, mais il ne faut pas oublier que nous sommes en présence d'une de ses premières œuvres, la première peut-être qui fut publiquement exposée. Da Canal ajoute que Tiepolo « fut le peintre du doge Cornaro à San Polo, et qu'en cette qualité il présidait à l'ordonnance artistique de son magnifique palais, où il avait d'ailleurs, pour son compte, orné plusieurs dessus de portes de portraits et tableaux de bon goût ». Dans le palais des Cornaro, qui passa ensuite en héritage aux Mocenigo, il n'y a plus trace des peintures de Tiepolo, mais, comme Jean Cornaro fut élu doge en 1709 et mourut en 1722, on peut conjecturer que le peintre a décoré le palais de San Polo dans les dernières années du règne du doge. Un biographe récent de Tiepolo, M. Édouard Sack, dont l'étude a paru après la nôtre, prétend qu'un plafond de ce même palais, représentant *Des fiançailles de la famille Cornaro-Mocenigo*, a figuré dans une galerie de Badger-Hall, à Northampton (1). Nous l'en croyons sur parole.

Outre les *Deux Apôtres*, Tiepolo fit pour la même église de l'Ospedaletto le *Sacrifice d'Abraham*. C'est encore une œuvre de jeunesse : on y remarque, avec de nombreuses qualités et des preuves évidentes d'un bon enseignement, une manière confuse et négligée, un coloris trop chaud et trop lourd, et la recherche de ce clair-obscur appuyé, qui était cher à Piazzetta. L'influence de Piazzetta se retrouve encore dans le *Saint Barthélemy martyr* de l'église de Sant' Eustacchio (vulgairement appelée San Stae), qui, pour cette raison, doit vraisemblablement se placer à la même époque que le *Sacrifice d'Abraham*.

Il faudrait aussi rapporter à la prime jeunesse de Tiepolo deux

(1) SACK, *Giamb. e Dom. Tiepolo*, cit., p. 33.

tableaux conservés à l'École de San Rocco : *Abraham visité par les Anges* et *Agar au désert*. Nous avions cru d'abord les devoir attribuer à Jean-Dominique, seul ou en collaboration avec son père, mais un examen plus attentif nous a fait revenir sur notre jugement. C'est bien Jean-Baptiste avec toute sa fougue; la recherche du noir dans les ombres et les demi-teintes, qui fait penser au *Sacrifice d'Abraham* et au *Saint Barthélemy*, montre qu'il ne s'est pas encore dégagé de l'imitation de Piazzetta.

A l'église de San Benedetto, on peut voir le *Saint François de Paule*; à l'église de San Polo, le *Saint Jean Népomucène*; à la sacristie de Saint-Marc, *l'Adoration de Jésus*, qui était auparavant au temple de San Giuliano. Dans ces toiles, la transparence des tons moyens et l'éclat des parties claires montrent que le peintre s'est presque libéré de la première influence des *ténébreux*; mais certaines libertés et d'évidentes inégalités de forme font voir aussi qu'il n'a pas encore atteint cette fermeté de dessin qu'il posséda plus tard en perfection.

Un coloris plus frais et une forme à la fois plus vigoureuse et plus sûre paraissent dans la toile qui ornait le plafond du palais Zenobio aux Carmini, et qui passa ensuite à la voûte de la Bibliothèque des pères Arméniens Méchitaristes, dans l'île de San Lazzaro. Elle représente *la Justice et la Paix* et serait, d'après Da Canal, « une des premières œuvres du peintre ». Mais Tiepolo donne mieux la mesure de son talent dans le tableau de l'église della Fava, *Sainte Anne apprenant à lire à Marie enfant* : c'est une scène domestique pleine d'une douce intimité et qui est citée avec raison comme une *œuvre remarquable* dans la *Descrizione* de Zanetti, ce qui d'ailleurs la place avant 1735. C'est peut-être à cette époque aussi qu'il faut rapporter le tableau *Les noces de Venise et de Neptune*, qui est dans la salle des quatre portes au Palais Ducal. Ce tableau, attribué à Jean-Dominique, qui en a fait une gravure, appartient assurément à la jeunesse de Tiepolo.

Mais, en revanche, nous ne croyons pas qu'il faille attribuer à

Tiepolo, comme d'aucuns le pensent, *la Crucifixion* de l'église de San Martino, dans l'île de Burano (1).

A cette époque encore, qui est celle de la formation, où apparaissent en germe les qualités qui plus tard auront un merveilleux épanouissement, il faut rattacher les dix toiles à sujets tirés de l'antiquité romaine, qui étaient autrefois au palais Dolfin, à San Pantaleone, et que nous retrouverons dans des musées étrangers, avec d'autres tableaux de Tiepolo qui ont passé les Alpes.

D'autres œuvres ont eu un sort plus triste. Elles ont disparu ou ont été détruites. Tel a été le sort du *Jules César contemplant la tête de Pompée* qui faisait partie de la collection Algarotti (2), et des tableaux d'autel suivants : un *Saint Pierre* et un *Saint Paul* de l'église désaffectée de San Teodoro, un *Saint François* de l'église de Santa Ternita (S. S. Trinità), une *Madone avec les Saints* de l'église de Sant' Apollinare, un *Saint Paul devant le tyran* du temple de San Polo (3), un *Saint Benoît* et une *Sainte Scolastique* de l'église de Sant' Anna (4), enfin, à l'église de San Salvatore, un *Saint Augustin et autres saints*, dont l'ébauche se trouvait dans la collection Algarotti.

Nous ne savons pas davantage ce que sont devenus un certain nombre d'autres tableaux, que nous connaissons par les gravures de Jean-Dominique, le fils de Tiepolo, ou d'autres artistes. C'est ainsi qu'une estampe de Ferdinand Grégoire nous a conservé le souvenir d'un tableau intitulé *Apollon et Daphné*,

(1) Dans le *Forestiere illuminato* (Venise, Albrizzi, 1740), se trouve cité le tableau de Burano, au sujet duquel Moschini écrit dans le *Guida di Venezia* (vol. II, p. 442, ed. Alvisopoli, 1815) : « L'humidité du lieu a fait subir de tels dommages au tableau de *la Crucifixion*, auquel s'ajoute le portrait d'un apothicaire de l'île, qu'on a grand'peine à y reconnaître l'œuvre du pinceau magistral de Tiepolo. » Le tableau est toujours à sa place, et les injures du temps, de l'humidité et de la poussière ont redoublé, au point qu'on distingue à peine les personnages. Mais il ne nous paraît pas qu'il soit de Tiepolo.

(2) Algarotti, *Opere*, t. VIII, p. 34, Venise, 1792.

(3) On trouve encore, dans la *Descr. di tutte le pubbliche pitt.*, cit. (p. 266), la mention du *Saint Paul devant le tyran* de l'église de San Polo ; mais quand, au début du siècle passé, l'église fut reconstruite dans le style néoclassique, le tableau disparut, et Moschini, dans son *Guida* (ed. 1815), n'en dit rien. La *Descrizione* (cit., p. 268) cite encore le tableau qui était à Sant' Apollinare.

(4) Dès 1809, Moschini, dans ses Additions à la *Vita del Lazzarini* de Da Canal, écrit que le *Saint Benoît* et la *Sainte Scolastique* de l'église de Sant' Anna « ne sont plus visibles parce que cette église est désaffectée ». Zanetti, d'autre part, pensait que ces tableaux n'étaient pas de Tiepolo.

et une gravure de Berardi, celui d'une *Sainte Famille* (1). Quant aux autres peintures citées par Da Canal comme étant soit au Palais Zorzi sur les Zattere, soit au palais Nani à Santi Gervasio et Protasio (2), il n'en reste rien, pas même une mention chez d'autres écrivains. Enfin, du plafond de salle du palais Grimani aux Servi, il ne subsiste que deux fragments : l'un, qui a appartenu au peintre Jacques Favretto et se trouve aujourd'hui dans la galerie des Uffizi, représente deux petits anges, que Favretto a reproduits dans certains de ses tableaux ; l'autre, *l'Ange de la Renommée,* fait aujourd'hui partie d'une collection particulière.

Da Canal parle aussi de fresques exécutées entre 1721 et 1725 au palais Sandi, dans la cour dell' Albero à Sant' Angelo, et qu'on croyait détruites. Or il ne s'agirait pas de fresques, mais de huit tableaux à l'huile parmi lesquels se trouvent notamment *Achille et les filles de Lycomède, Amphion, Orphée et Eurydice, Persée, Apollon et Marsyas* (3). M. Sack dit avoir vu ces peintures. Mais leur heureux et jaloux propriétaire ne veut ni les laisser photographier, ni les laisser voir (4).

Tiepolo, dès le début de sa carrière, préféra aux tableaux à l'huile les vastes compositions à la fresque sur les larges murs ou les grands espaces des voûtes. Les fresques de sa jeunesse au palais Baglioni à San Cassiano, comme celles qui représentaient les évangélistes Jean et Luc à l'église de Sant' Antonio, ont été détruites. Nous avons encore les *Quatre Évangélistes* et deux groupes, représentant les *Vertus Chrétiennes,* peints à clair-obscur,

(1) De Chennevières, *op. cit.*, p. 18. — De Chennevières ajoute aux tableaux perdus une *composition de la Cène, gravée plus tard de la main de Domenico.* C'est le tableau qu'on peut admirer au dôme de Desenzano.

(2) « *Un enlèvement des Sabines,* pour N. H. Jacob Zorzi des Zattere, œuvre rare. Un grand tableau latéral pour N. H. Nani, à San Trovaso. » (Da Canal, *Vita del Lazzarini,* p. xxxiv.)

(3) Da Canal écrit : « Il peignit à Venise au palais Sandi un plafond de salle en quatre parties représentant l'Éloquence. Il y fit également un tableau à l'huile représentant *Ulysse découvrant Achille parmi les filles de Diomède* (Lycomède) ; œuvre très belle tant par la grâce des figures de femmes que par la composition. » — Modern rappelle qu'il existe un dessin à la plume de ce tableau chez le Dr Alfred de Würzbach (de Vienne).

(4) Sack, *op. cit.*, p. 35.

de la chapelle Sagredo à San Francesco della Vigna (1), et la *Gloire de Sainte Thérèse,* dans une chapelle de l'église degli Scalzi, consacrée à la sainte (2). Ces fresques furent exécutées avant 1722, année où Tiepolo alla peindre au dôme d'Udine. La *Gloire de Sainte Thérèse* témoigne d'une vigueur et d'une sûreté de touche exceptionnelles, encore que les mouvements des anges manquent de franchise et qu'on sente l'influence de Piazzetta dans le coloris, dans le nu et dans les vêtements.

Quelques années plus tard, Tiepolo peignit à la même église des Scalzi dans la chapelle du Rédempteur un *Jésus au Jardin des Oliviers,* et c'est déjà l'œuvre d'un peintre qui s'affranchit de toute imitation et se met à l'école de la vérité. L'effet de cette étude attentive se fait sentir notamment dans les figures des deux anges, d'un dessin large, souple et plein, et dans certains raccourcis pris avec une maîtrise à rendre jaloux les plus habiles artistes. Mais le jeune peintre n'en est encore qu'à la beauté des formes ; il n'a aucun souci de l'expression et du sentiment. Le Rédempteur, qui, au Jardin des Oliviers, est presque arrivé au terme de sa douloureuse mission, est peint de couleurs sombres, en clair-obscur, et il est à peine visible, tandis que se détachent en couleurs éclatantes les anges qui l'entourent. Le même sujet, en revanche, est traité avec une fougue passionnée dans un tableau exécuté à peu près à la même époque, c'est-à-dire aux environs de 1735, et qu'on peut admirer aujourd'hui à la galerie Liechtenstein, à Vienne.

En 1737, Tiepolo était appelé à des travaux plus importants dans l'église de Santa Maria del Rosario ou des Gesuati, sur les Zattere (3), et deux ans plus tard, il y représenta dans un plafond

1) Les *Quatre Évangélistes,* attribués par quelques-uns à Jérôme Pellegrini, sont bien de Tiepolo, et nous en avons une gravure par Jean-Dominique.

(2) Zanetti (*Descr.,* cit., p. 466) dit que ces fresques des Scalzi remontent à la prime jeunesse du peintre.

(3) La commande fut faite à Tiepolo en 1737, mais l'exécution n'en fut commencée que plus tard, et elle dura jusqu'en octobre 1739. Le prix en fut de 12 400 lire de Venise, soit environ 6200 lire ordinaires. (*Arch. d'État de Venise; Arch. du monastère des Gesuati.*)

à trois compartiments, avec une rare puissance de coloris et une singulière énergie de dessin, l'histoire de saint Dominique de Guzman, fondateur de l'ordre des Dominicains. Dans le premier compartiment de ce plafond, le saint est élevé au ciel par des anges, et les étoffes azur et rouge qui drapent deux de ces anges ajoutent encore à l'allégresse qui triomphe dans la composition tout entière.

Dans la fresque centrale, au haut d'un majestueux escalier qui occupe toute la largeur du tableau, le saint distribue le Rosaire, emblème de l'ordre dont il est le fondateur. Devant saint Dominique, se tiennent les fidèles tendant des palmes, et à leur tête on voit le Doge avec son ample manteau de brocart et d'or, son rochet d'hermine et sa toque de velours rouge sur la tête ; à gauche, un groupe de femmes en robes vertes et rouges, et une majestueuse figure d'évêque portant une chape dorée et brodée. Sur la dernière marche qui forme archivolte, deux figures assises : l'une qui tourne le dos montre un dos puissant ; l'autre, à demi couchée, a une jambe pendante et tient à la main une hallebarde. En bas, dans le fond sombre de l'arcade, dont on n'aperçoit que le sommet, deux hommes, la tête entourée de serpents, qui font des mouvements désespérés pour rompre leurs liens, représentent l'hérésie des Albigeois vaincue et exterminée ; en haut, dans l'azur des cieux, au sein d'éblouissants nuages, la Vierge avec l'Enfant et un chœur d'anges exultants. L'ébauche de cette composition se trouve au Musée de Berlin, et elle nous permet de voir quelles importantes modifications l'artiste a apportées à la fresque, à laquelle, notamment, il a ajouté le personnage imposant de l'évêque.

Dans la troisième fresque, saint Dominique apparaît entre la Vierge dans sa gloire et un saint évêque, en vêtements pontificaux, à qui de petits anges tendent, parmi les nuages, la mitre et l'anneau pastoral. En bas, à droite de la Vierge, un dominicain agenouillé, sous les traits duquel, selon la tradition, le peintre a représenté un certain frère Paul, qui avait grandement contribué à la reconstruc-

tion de l'église. Au milieu, on voit le levrier symbolique des Dominicains (*Domini canes*), et dans le coin opposé du tableau une grande figure d'ange, drapé d'azur et les ailes déployées, qui s'élance, léger et majestueux, vers le groupe des saints. Tiepolo a encore peint en clair-obscur à l'église des Gesuati les quatre symboles des Évangélistes qui sont autour de la voûte du chœur, et, sur le plafond de la même voûte, il a représenté dans un médaillon le roi David, revêtu d'un manteau de brocart et d'or, la main droite levée vers un Ange et la main gauche appuyée sur sa harpe.

Tiepolo avait à peine achevé son œuvre à Santa Maria del Rosario, quand la présidence de l'École del Carmine, par une délibération du 21 décembre 1769, le choisit, comme *le plus célèbre parmi les habiles*, pour décorer la salle des séances de l'École. Le 19 janvier suivant, le peintre acceptait la commande et proposait deux projets différents. Le tableau central, qui était le même dans les deux projets, fut exécuté à l'huile, conformément à la description que le peintre avait donnée aux confrères del Carmine.

« La Vierge escortée des saints prophètes Élie et Élisée et de nombreuses troupes d'anges descend du ciel, tenant à la main le Saint Scapulaire ; elle le tend à saint Simon Stoch, qui, dans l'attitude d'un suppliant, implore d'Elle une marque particulière de sa protection. » Ensuite le peintre proposait, pour les huit tableaux qui devaient entourer le motif central, soit de représenter des anges, des âmes du purgatoire et des figures symboliques, se rattachant au culte de la Vierge del Carmine, soit de grouper dans chacune des huit toiles deux ou trois des Vertus cardinales, ainsi qu'il l'expose lui-même dans le mémoire présenté aux confrères de l'École :

« N° 1. La Foi, l'Espérance et la Charité représentées de la façon habituelle ;

« N° 2. La Prudence et la Justice représentées l'une par une femmes à deux visages assise et se mirant avec un serpent enroulé à son bras, et l'autre par une figure d'une beauté remarquable avec ses attributs ordinaires ;

« N° 3. La Force et la Tempérance : une femme armée et vêtue d'une étoffe fauve appuyée à une colonne, et une femme vêtue de pourpre avec une palme à la main droite et un frein dans la main gauche ;

« N° 4. La Chasteté et la Pauvreté : une enfant vêtue d'une robe courte et déchirée, les yeux levés au ciel et une autre, belle et vêtue d'or, avec une couronne sur la tête, sur laquelle est une colombe entourée d'une auréole de lumière ;

« N° 5. L'Obéissance et la Piété : une femme au visage noble et modeste, habillée en religieuse avec un Crucifix dans la main droite et une jeune femme, très blanche de teint, vêtue de rouge, une flamme sur la tête, la main droite à la poitrine et une corne d'abondance à la main gauche ;

« N° 6. L'Humilité, la Mansuétude : une femme vêtue de blanc, les yeux à terre et un agneau dans les bras, et une autre femme couronnée d'olivier et ayant près d'elle un éléphant, sur lequel elle pose la main ;

« N° 7. La Pureté et la Modestie : une jeune fille tenant dans sa main une colombe et une femme décemment vêtue, la tête couverte d'un voile qui lui tombe jusqu'aux yeux ;

« N° 8. La Patience et la Persévérance : une femme d'âge mûr, portant coiffe (couleur de cendre), les mains jointes d'un geste douloureux, avec un fagot d'épines sous les pieds, et une autre femme vêtue de blanc et de noir, entourant de son bras un laurier. »

Il parut *plus beau et plus convenable* que les Vertus servissent d'*ornement et comme de couronne* au tableau principal, et l'on préféra en conséquence le second projet. Il fut convenu d'un prix de 400 sequins, sans préjudice d'*un cadeau dont l'importance serait mesurée aux applaudissements et à l'admiration du public.* Le 2 juin 1743, on découvrit le plafond, qui n'était pas encore tout à fait achevé (1). Il y manquait le tableau central, bien qu'il fût

(1) Le fait est mentionné par Jérôme Zanetti (né en 1713, mort en 1781), père de l'illustre écrivain Antoine-Marie Zanetti, dans ses *Mémoires* publiés par F. Stefani (*Archivio Veneto*, t. XXIX, p. 97).

terminé depuis 1740, et les autres compartiments ne devaient pas être tous finis, puisque celui qui représente *l'Humilité et la Mansuétude* porte la date de 1744. Mais, encore qu'incomplète, l'œuvre apparaissait d'une rare beauté, et Tiepolo fut, à l'unanimité, élu confrère de l'École del Carmine. Nous ne savons pas si ce fut là le *cadeau*, promis en outre du prix convenu, mais, en tout cas, dans sa simplicité même, cet honneur rendu au talent jette un jour singulier sur le noble caractère de ces associations populaires où subsistait assurément plus d'un souvenir de la belle époque. L'artiste, pour donner à l'ensemble plus de variété et de beauté, ne s'en était pas tenu au projet dont nous avons vu la description et qui avait été agréé par l'École ; au lieu de faire figurer les vertus autour du tableau principal, comme il avait été convenu, il les réunit en quatre tableaux et, dans les quatre autres toiles, il peignit d'un pinceau vigoureux des anges qui enlèvent des âmes du Purgatoire et portent des livres, des scapulaires, des fleurs. Le peintre, impatient de toute contrainte, s'était abandonné à son imagination, et une œuvre incomparable était née. Entre toutes les figures, celle de la Vierge dans sa gloire, qui occupe la partie centrale du plafond, attire le regard et remplit le cœur d'amour. La fête de la lumière resplendit dans le ciel ; les anges dans les nuages ont l'air de mener une danse d'allégresse, et la Vierge, joyeuse de sa maternité, élève l'Enfant nu, qu'elle tient d'une main sous les bras et qu'elle serre contre son cœur. La robe de la Vierge, d'un coloris plein, large, vibrant avec le déroulement magnifique de ses plis, est celle d'une belle dame, soucieuse de tenir dignement son rôle vénérable. Sur ses traits, l'expression des passions humaines se mêle à celle des joies célestes ; ses yeux — *misericordes oculi* — sont encore pieusement tournés vers la terre, mais son front resplendit du reflet d'une âme divine.

Dans une pièce voisine de celle où se trouvent ces admirables

Le prix versé à Tiepolo ne fut pas de 250 sequins, comme l'écrit Jérôme Zanetti, mais de 400 sequins, comme le porte le contrat du 19 janvier 1739 passé entre Tiepolo et les confrères de l'École del Carmine.

compositions, M. Sack (p. 32, 33) veut voir la main de Tiepolo dans deux tableaux représentant les *Martyres des Chrétiens sous Trajan.* Moschini, dans son *Guide* (Venise, 1815) dit textuellement : « Un imitateur de Tiepolo a exécuté deux tableaux représentant deux martyres. » Mais Moschini pourrait avoir tort et M. Sack raison. Pour nous, comme nous n'avons ni obstination ni présomption, nous avons voulu revoir les deux tableaux en compagnie de quelques bons artistes vénitiens, qui ont fait leur étude de Tiepolo et l'ont, si l'on peut dire, dans le sang. Ces artistes ont écarté absolument l'attribution des deux tableaux à Tiepolo et donné raison à Moschini (1).

Vers 1740, Tiepolo exécuta une frise sur toile, *le Châtiment des serpents*, qui était dans l'église aujourd'hui désaffectée des Santi Cosma e Damiano à la Giudecca. C'est véritablement une œuvre prodigieuse. Dans les étroites limites de sa hauteur (1m. 64), l'artiste déroule sur une longueur de 13 mètres une scène d'une grandeur tragique : on y voit les Hébreux au désert attaqués par les serpents et, qui, dans leur terreur, prient, pleurent, se désespèrent, se tordent dans les spasmes de la douleur, tandis qu'à quelque distance Moïse menace et châtie. La frise est aujourd'hui à la galerie de l'Académie. M. Sack croit que Tiepolo aurait, antérieurement à cette frise, traité le même sujet dans un tableau qui se trouve au Musée de l'Ambrosiana de Milan (2). Mais le tableau de l'Ambrosiana n'est qu'une fidèle copie de la frise de Tiepolo, signée et datée au dos par l'auteur : *Cesare Ligari figlio di Pietro dip. nel.* 1740.

A l'Académie de Venise se trouvent également trois autres tableaux de Tiepolo : *Sainte Hélène découvrant la Croix,* une grande toile ronde au coloris harmonieux, peinte vers 1740 pour le plafond de l'église des Capucines de Castello ; *Saint Joseph avec l'Enfant,* peinture de formes amples et pleines et de tons appuyés, qui

(1) M. Sack veut voir encore des Tiepolos en d'autres endroits de Venise, aux palais Pisani et Pesaro par exemple, mais le jugement des meilleurs connaisseurs d'art contredit ses vues.

(2) Le capitaine Charles Mienzil de Lemberg possède une ébauche de certains détails de la frise représentant *le Châtiment des serpents.* (MODERN, *op. cit.*, p. 32.)

était autrefois à l'église de San Prosdocimo de Padoue (1), et le gracieux petit tableau d'autel, *la Sainte Famille et Saint Gaëtan,* qui ornait l'oratoire du palais Labia.

De 1743 à 1744, Tiepolo travailla à l'Église des Scalzi, que son pinceau avait déjà décorée de peintures. Il exécuta sur le plafond une œuvre d'une imagination fougueuse et puissante, *le Transport de la Sainte Maison de Lorette,* et il eut pour collaborateur dans cette œuvre (2), comme en beaucoup d'autres, un peintre d'ornements, qui était un très habile artiste, Jérôme Mengozzi Colonna, né à Ferrare, d'une famille originaire de Tivoli. Sur le toit de la Maison mystique, emportée dans un vol impétueux par des anges, la Vierge se tient debout, dans une attitude tranquille, tandis qu'à un angle s'enfuient, épouvantées, franchissant la corniche, diverses figures, symbolisant les Hérésies, qui contredisent et nient les miracles de la Vierge. Au milieu et sur les côtés, au-dessus et en dessous de la Maison, on voit des anges les jambes en l'air, figures aux mouvements audacieux, montrées en des raccourcis et des vols d'une hardiesse extrême et qui mettent comme un tumulte de vie au sein d'une atmosphère lumineuse et dorée. Il existe de cette composition une ébauche d'une rare beauté dans la collection du sculpteur Dal Zotto, à Venise.

A la florissante maturité de l'artiste (de 1740 à 1750) appartient aussi le très beau plafond peint à l'huile qui est passé du palais Barbarigo à Santa Maria Zobenigo dans une salle du palais Martinengo, aujourd'hui palais Donà dalle Rose, aux Santi Apostoli. Il représente *la Prudence et la Force,* et une ébauche des deux vertus se trouve au Musée Poldi Pezzoli de Milan. Plus remarquable encore est le tableau d'autel représentant *la Vierge dans sa gloire avec Sainte Rose de Lima, Sainte Catherine de Sienne et Sainte Agnès de Montepulciano,* que Tiepolo peignit, en 1748, pour l'église

(1) Ce *Saint Joseph* ne vient pas, comme on l'a cru, de l'église des Capucines de Castello. (*Catalogue des Galeries royales de Venise,* nº 484, Venise, 1903.)

(2) Contrat du 1er octobre 1743.

des Gesuati, où il avait exécuté neuf ans plus tôt ses admirables fresques. Ce tableau est digne d'une admiration infinie (1).

La Vierge, assise dans le haut, drapée dans de riches étoffes aux plis ondoyants, présente le type florissant d'une femme du peuple fraîche et robuste ; en bas, sainte Agnès, assise elle aussi, paraissant murmurer des prières et égrenant son rosaire, a l'air d'une parfaite bigote. Faisant contraste avec elles, se dressent les figures admirables de deux saintes suaves, qui sont debout, l'air méditatif, et tiennent dans les mains, l'une l'Enfant Jésus, l'autre le Crucifix.

A cette période de la vie artistique de Tiepolo appartient encore une œuvre d'un irrésistible effet, *la Communion de Sainte Lucie* de la Chapelle Cornaro, aux Santi Apostoli. La blonde enfant, privée de la lumière, avec son visage suave, sa gorge aux contours virginaux, à genoux et les bras croisés, se dispose, après l'horrible martyre, à recevoir la communion du prêtre, et c'est un spectacle qui emplit le cœur d'une mélancolique douceur. Au milieu du tableau, parmi la foule, une vigoureuse figure de vieillard, à barbe blanche, sa tête chauve découverte, dans une attitude de sincère dévotion ; dans le fond, une élégante et riche architecture.

C'est aussi un tableau d'un effet saisissant que *le Christ sur le chemin du Calvaire*, de l'église de Sant' Alvise, qu'il faut placer avant le départ pour l'Allemagne. On voit au Musée de Berlin une vigoureuse ébauche du *Calvaire.* A la même église de Sant' Alvise se trouvent encore deux autres toiles de Tiepolo, *le Couronnement d'épines* et *la Flagellation*, qui sont d'un moindre prix et antérieures de plusieurs années.

En 1750, Tiepolo partait pour Würzbourg, et il revenait trois ans plus tard dans sa patrie, plus riche encore de gloire. Dans les neuf années qui séparent son retour d'Allemagne de son départ pour l'Espagne, il semble qu'il y ait eu comme une émulation entre

(1) Tiepolo reçut des Pères Gesuati pour cette toile 100 sequins, soit 2 200 lire vénitiennes.

les nobles vénitiens qui se disputent ses œuvres pour en orner leurs palais à la ville ou à la campagne.

Il faut placer à cette époque les fresques du palais Rezzonico (1). Ce palais grandiose, dont la façade se mire dans les eaux du Canal Grande à San Barnaba, et qui appartenait à la famille patricienne des Bon, ne comprenait d'abord que deux étages construits au XVII[e] siècle sur les plans de l'ingénieux architecte Balthazar Longhena. En 1750, les Bon vendirent le palais au patricien Jean-Baptiste Rezzonico, qui y fit ajouter un troisième étage par l'architecte Georges Massari, et, les travaux achevés, alla y habiter en 1752. Tiepolo, un peu plus d'un an après, fut choisi pour décorer le somptueux palais.

Un splendide escalier de marbre conduit à une salle décorée de peintures dues au pinceau de Jacques Guarana ; le plafond, du même peintre, représente *le Triomphe d'Apollon entouré des quatre parties du Monde.* Les autres pièces du premier étage sont décorées selon le goût fantaisiste du XVIII[e] siècle : deux plafonds seulement y sont de Tiepolo, et il n'est pas difficile de les reconnaître à premier vue, à la sûreté de la forme et à la grâce du coloris.

C'est en 1753 environ qu'a dû être exécuté le plafond de la pièce d'angle sur le canal de San Barnaba. Tiepolo y a représenté *l'Apothéose de Jean-Baptiste Rezzonico*, le chef de la famille, vénérable vieillard, qui était alors octogénaire, et qui fut le père du pape Clément XIII. Dans cette fresque, l'Ange de la Renommée est suspendu dans les airs au-dessus du vieillard, qui est assis et couronné de laurier ; à ses côtés se dresse une majestueuse figure de femme en costume du XVI[e] siècle, qui représente peut-être l'Histoire. Des petits anges, qui tiennent dans leurs mains une trompette et des livres ouverts, volent dans un air aux tons argentins,

(1) SACK (*op. cit.*, p. 94) place les fresques du palais Rezzonico en 1746. Mais, en 1746, le palais appartenait encore à la famille patricienne des Bon, et il n'est guère vraisemblable que ceux-ci aient eu à cœur de faire peindre dans leur maison les fastes de la famille Rezzonico. Et, d'autre part, Tiepolo, en 1746, n'eût pas pu peindre les noces Rezzonico-Savorgnan, qui eurent lieu en 1758.

et la voluptueuse délicatesse qui règne dans l'ensemble est comme rompue par la note vive mais harmonieuse que jette un manteau grenat à ramages jaunes, dont les plis se déroulent près de la figure de Rezzonico. C'est quelques années plus tard, en 1758, sans doute, que Tiepolo exécuta l'autre fresque, qui représente les *Noces de Ludovic Rezzonico avec Faustine Savorgnan,* car ces noces, en fait, eurent lieu le 16 janvier 1758. L'épousée s'avance sur un char tiré par quatre chevaux blancs dans une apothéose de nuées lumineuses et d'anges qui dansent et jouent de la musique. Aux deux angles, en bas, au-dessus de la corniche, deux groupes : d'un côté deux femmes dont la nudité robuste et plantureuse se dégage aux trois quarts des étoffes qui la drapent ; de l'autre côté, une vigoureuse figure d'homme dans la force de l'âge, barbu et couronné de laurier, qui n'est autre qu'Aurèle Rezzonico, le père du marié : il tient à la main un étendard au blason des Rezzonico et des Savorgnan, et s'élève sur des nuages entre un lion et une voluptueuse figure de femme, dont le corps s'enveloppe d'une robe rose et aux épaules de qui flotte la draperie d'un grand manteau à ramages. Tiepolo fit encore pour les Rezzonico un portrait et un tableau représentant *l'Assomption,* qui étaient encore au palais en 1787, mais qui disparurent ensuite mystérieusement.

C'est aussi peu de temps après le retour de Würzbourg qu'il faut placer le tableau à l'huile, exécuté pour le palais Crotta aux Scalzi, et vendu à l'étranger, qui représente *Sainte Grate portant à Saint Loup la tête de Saint Alexandre.* Aux côtés de sainte Grate, le peintre a mis les deux cousins, béatifiés par l'Église, Rustique et Ferme Crotta, et c'est de ces deux saints vénitiens que le tableau tire son nom dans la gravure de Jean-Dominique Tiepolo intitulée : *Procerum ex familia Crotta sanctorum icones.* Une autre gravure du même tableau, qui est d'un artiste médiocre et inconnu, donne la bonne interprétation du sujet : *Sainte Grate reine accompagnée de Saint Rustique et de Saint Ferme présente la tête coupée*

de Saint Alexandre martyr à Saint Loup et à Sainte Adélaïde, princes de Bergame (1).

Les admirables qualités du peintre apparaissent encore en perfection dans le portrait du procurateur de Saint-Marc, Jean Quirini (2), qu'on peut admirer au musée Quirini-Stampalia. C'est un portrait d'une facture large et vivante, qui souffre la comparaison avec les plus belles peintures que le siècle ait produites en ce genre. L'austère vieillard est représenté de grandeur naturelle, debout, vêtu du manteau et de l'étole rouge vif sur laquelle se détache la blancheur de la main posée sur un livre. On a remarqué justement que le visage ridé, d'une laideur caractéristique, a une expression de scepticisme et respire un profond mépris du monde, qui lui donnent, sous ce rapport, une certaine analogie avec le Voltaire de Houdon. Un critique, qui est loin d'être un admirateur de Tiepolo, Émile Jacobsen, dit textuellement : « Je ne crois pas exagérer en signalant ce portrait comme le meilleur, peut-être, qui ait été exécuté en Italie au XVIIIe siècle (3). » Et pourtant il y avait à Venise, sans parler de Rosalba, dont l'élégance manque de force, un excellent portraitiste, Longhi, nous voulons dire Alexandre Longhi, et non Pierre Longhi le père, à qui la postérité a attribué certains tableaux du fils. Pierre Longhi, d'ailleurs, était un artiste séduisant, mais il manquait dans ses tableaux de la vigueur qu'il montre dans ses dessins. Ses tableaux ont un intérêt documentaire pour l'histoire du costume plutôt qu'une véritable valeur artistique.

(1) CAVERSAZZI, *Di alcuni dipinti di G. B. Tiepolo* (dans l'*Emporium*, mars 1899). Caversazzi croit que ce tableau a été exécuté entre 1750 et 1753. Le tableau, qui était au palais Calbo Crotta aux Scalzi, fut vendu en 1902.

(2) Il est certain que ce portrait est celui d'un Quirini, Procurateur de Saint-Marc, mais il n'a pas été possible de faire l'identification, et l'on ne trouve aucun renseignement sur ce point dans les archives de la famille Quirini. La branche des Quirini, habitant Sainte-Marie-Formose, eut deux Procurateurs au XVIIIe siècle : Jean-François, élu le 16 février 1716, et Jean, élu le 8 mars, tous deux fils du Procurateur Paul Quirini et frères du célèbre cardinal Ange-Marie, évêque de Brescia. Jean-François mourut en 1752 pendant que Tiepolo était à Würzbourg. Le Procurateur Jean Quirini mourut au contraire en 1763, à quatre-vingt deux ans, et ce doit être presque sûrement l'original du portrait de Tiepolo, qui fut exécuté dans la période comprise entre son retour de Würzbourg et son départ en Espagne, alors que Quirini allait sur ses quatre-vingts ans.

(3) JACOBSEN, *La Galerie Quirini-Stampalia* (dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sept. 1909).

Il semble que Tiepolo, à cette époque, soit emporté par un profond et irrésistible courant d'imagination et de poésie où son génie se retrempe sans cesse, tant il va se développant et multipliant ses œuvres. C'est ainsi qu'à une production d'une admirable fécondité il faut encore ajouter les fresques du Palais Labia, exécutées, selon Modern, en 1757 (1).

A San Geremia, sur le large canal de Cannaregio, s'élève le majestueux palais Labia, édifié par les architectes André Cominelli et Alexandre Tremignon, dans un style grandiose et solide, qui brave les injures du temps. Mais plus encore que par les lignes de son architecture, le palais était fameux par les richesses artistiques qui s'y trouvaient amassées. Aujourd'hui ce n'est plus que silence et désolation : il est passé comme un souffle de ruine sur le grandiose palais ; les tableaux de Tibère Tinelli, du prêtre Genovese, de Rosa de Tivoli, de Lazzarini, de Giambettino Cignaroli, de Jean-Baptiste Zugno, ont disparu. Dans l'oratoire de la somptueuse demeure, on ne trouve plus le délicieux tableau d'autel de Tiepolo, qui est à l'Académie. On a détaché des murs, pour les porter dans une maison moderne, ces petits médaillons, pierres précieuses serties dans l'œuvre maîtresse, où le grand peintre, en quelques heureux coups de pinceau, donne forme à son ardente inspiration. Mais, par bonheur, en dépit des injures du temps et des hommes, entre les motifs corinthiens et les ornements que Mengozzi Colonna imitait avec une telle perfection qu'on les croirait en relief, on peut voir encore resplendir, admirables de vie, de couleur, de lumière, les murs de la salle de bal que décora Tiepolo. Tiepolo était passé maître dans l'art de varier les motifs d'une décoration, qu'il les voulût harmoniser avec l'architecture ou qu'il s'abandonnât à la fantaisie de son imagination. Au plafond de la salle, saisi en un audacieux raccourci, le Génie, monté sur le cheval Pégase, met le Temps en fuite, et

(1) La fresque du *Banquet de Cléopâtre* porte une date à demi effacée. Modern (p. 35) croit avoir pu lire 1757.

tout autour de ce motif central, à travers cartouches, volutes et festons, dans les entre-colonnements, sur les portes, les balustres et les fenêtres, des divinités et des génies mythologiques, des figures d'hommes armés ou de musiciens dans les attitudes les plus diverses, font comme une chaîne ininterrompue d'accords vifs et harmonieux. Cependant l'attention n'est pas distraite des deux grands épisodes de l'histoire de Cléopâtre qui décorent les murs. D'un côté, on voit une large vestibule à colonnes, où Antoine et Cléopâtre sont assis à la table du banquet ; un esclave noir tend un plateau à la Reine, qui va plonger la fameuse perle dans un verre, tandis qu'un nain, vu de dos, monte les degrés du vestibule. Autour, des figures de légionnaires et d'Égyptiens ; en haut, sur une loggia, des musiciens dans les attitudes variées. Dans la composition qui fait face, le peintre a représenté Cléopâtre dans toute sa triomphante beauté, donnant la main à Antoine d'un geste plein de grâce et de dignité, au moment de monter sur le navire qui conduira les deux amants dans les eaux néfastes d'Actium ; un centurion tient à la main un trophée ; un grand prêtre s'incline obséquieusement ; des guerriers romains et égyptiens se pressent autour d'eux, et, au premier plan, un page noir tient en laisse un lévrier. Encore que dans la disposition des groupes, dans les gestes, dans les expressions, on reconnaisse manifestement l'influence de Paul Véronèse, cependant le souvenir de son illustre modèle ne va pas jusqu'à gêner l'originalité du peintre du XVIIIe siècle. Un sentiment tout moderne paraît dans les expressions des diverses figures ; les groupes sont disposés avec une habileté singulière ; le dessin est d'une sûreté merveilleuse, et l'on ne peut qu'admirer la richesse et les nuances infinies des tons. La composition tout entière, enfin, prouve que le réalisme n'exclut pas une certaine majesté et une certaine grandeur idéales. Un sévère critique allemand admire sans réserves la joie, l'allégresse, la couleur sobre et lumineuse de ces œuvres dont l'inspiration est prise de la seule vérité, en dehors de toute fantaisie allégorique, et qui

marquent une date dans l'art, annonçant avec éclat les tableaux historiques des écoles de Munich et de l'école belge (1).

Deux ébauches des deux grandes fresques du palais Labia sont conservées dans la collection Rothschild de Paris, et une esquisse contenant la première idée du *Banquet* est au Musée d'Amiens. Il existe aussi dans la collection Rothschild une troisième ébauche, fort curieuse, qui représente la *Rencontre de Cléopâtre et d'Antoine.*

Ce sujet d'histoire ancienne avait déjà séduit l'imagination de Tiepolo avant de prendre sa forme définitive dans les décorations du Palais Labia. On trouve déjà mentionné par Algarotti, en 1751 (2), un *Banquet de Cléopâtre* qui est aujourd'hui à l'Ermitage. Et il existe encore un autre tableau de même inspiration, bien que la reine d'Égypte n'y soit plus le principal personnage, le *Banquet de Nabal et d'Abigaïl,* qui est aujourd'hui au Musée civique de Venise. Ce tableau vient de la collection Algarotti, mais il avait été commandé par Joseph Smith, consul d'Angleterre près la République de Venise, qui fut un grand ami des arts et le protecteur, parfois intéressé, de Canaletto.

C'est une œuvre de vieillesse, mais qui porte la marque d'un talent juvénile et d'une élégance vraiment *admirable et géniale,* selon l'expression de Zanetti, que la fresque du plafond à l'église de la Pietà.

Cette fresque, qui représente le *Triomphe de la Foi,* fut commencée en 1754, mais terminée seulement le 14 septembre 1760. Au centre de la composition, la colombe mystique entourée d'un nimbe radieux se tient, les ailes déployées, entre le Rédempteur qui porte la Croix et le Père Éternel qui, debout sur des nuages, élève à deux mains une couronne dont il va couronner la Vierge; celle-ci, les mains jointes, vêtue d'une robe blanc d'argent et d'un manteau bleu de ciel aux plis magnifiquement drapés et déroulés, va quitter, portée par des anges, le globe terrestre qui

(1) Meissner, *Tiepolo,* p. 44, Leipzig, 1897.
(2) Modern, *op. cit.,* p. 32.

roule dans l'espace. Et comme pour relier les deux parties de la composition, une étoffe d'un jaune vif est jetée au milieu. Une foule immense d'anges, pleins de vie et d'allégresse, volent parmi les nuages, se posent sur la terre, forment des groupes autour de la corniche, jouant de la musique, chantant des hosannas, dans des attitudes aussi variées qu'expressives. Les tons se mêlent et s'harmonisent comme les thèmes d'un psaume de Marcello. Rouges-feu, blancs de lis, jaunes d'or, violets pâles, bleus-turquoise et bleus d'azur se poursuivent, se rejoignent, s'ajoutent, se confondent. Le tableau tout entier baigne dans une lumière joyeuse, vivante, éblouissante : c'est la lumière, véritablement, qui l'anime plus encore que le sentiment et l'expression. Une ébauche du *Triomphe de la Foi* se trouve au Musée Ferdinandeum, à Innsbrück, et c'est, de l'avis même de Modern, une œuvre authentique. L'église de la Pietà possède encore deux autres fresques de Tiepolo : l'une, qui est sur le maître autel, représente *la Foi, l'Espérance et la Charité* ; l'autre, à clair obscur, est derrière le maître autel et représente *David demandant grâce à l'Ange.*

Enfin, outre ces œuvres célèbres, dont Venise peut encore s'enorgueillir, il en existe quelques autres qui sont conservées dans des collections particulières.

Il convient de citer encore un petit plafond, très élégant, de tons clairs et délicats, qui représente *l'Aurore* au Palais Mocenigo à San Samuele, et deux petits tableaux de mœurs vénitiennes à la galerie Papadopoli. On trouve des dessins de Tiepolo à l'Académie des Beaux-Arts et au Musée civique (1), qui possède aussi une belle ébauche du *Martyre de Sainte Agathe,* don de l'architecte Luc Beltrami. Parmi les ébauches attribuées à Tiepolo, qui font partie de collections particulières, il suffit d'en citer trois qui portent vraiment la marque vigoureuse du peintre : la première est l'ébauche d'un sujet mythologique de la galerie Giovanelli ;

(1) Les dessins de Tiepolo sont portés dans le *Catalogue des galeries de l'Académie,* p. 205, corniches 57-62, et dans le *Catalogue du Musée* (éd. 1899), p. 254, A. c. 3, 4, p. 225, nos 15, 16, 21.

la seconde, *le Sacrifice d'Iphigénie,* œuvre de jeunesse, très caractéristique, est au palais Giustinian-Recanati ; la troisième, que nous avons déjà citée, est l'ébauche du plafond des Scalzi de la collection Dal Zotto.





C. Filippi.

LE SACRIFICE D'ABRAHAM.
(VENISE, ÉGLISE DELL'OSPEDALETTO.

L'ANGE DE LA RENOMMÉE.
(COLLECTION PARTICULIÈRE.)



Cl. Anderson.

ABRAHAM VISITÉ PAR LES ANGES.
(VENISE, ÉCOLE DE SAN ROCCO.)



AGAR AU DÉSERT.
(VENISE, ÉCOLE DE SAN ROCCO.)



Cl. Alinari.

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS.
TABLEAU A L'HUILE, AUTREFOIS A L'ÉGLISE DE SAN GIULIANO,
AUJOURD'HUI A LA BASILIQUE DE SAINT-MARC A VENISE.



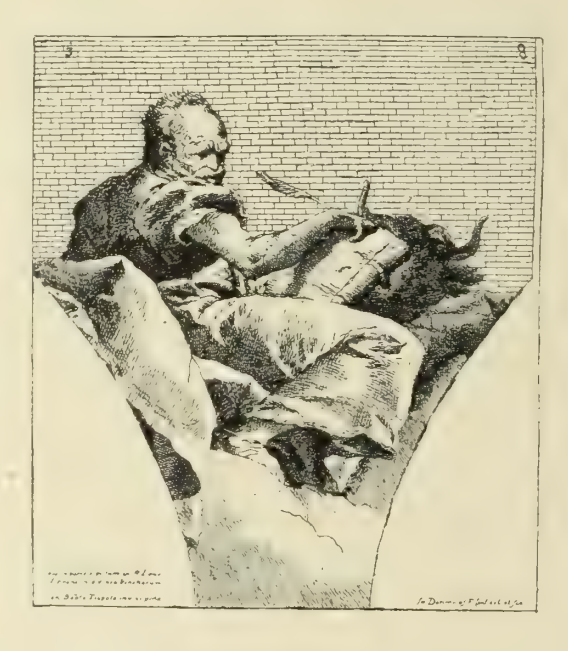
SAINTE ANNE APPRENANT A LIRE A MARIE ENFANT.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA CONSOLAZIONE DITE DE LA FAVA A VENISE.



Cl. Naya.

DEUX ANGES.
(FLORENCE, GALERIE DES UFFIZI)
FRAGMENT D'UN PLAFOND ORNANT LE PALAIS GRIMANI AI SERVI A VENISE.



LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.
FRESQUES A CLAIR-OBSCUR DE LA CHAPELLE SAGREDO A SAN FRANCESCO DELLA VIGNA.
GRAVURES DE JEAN DOMINIQUE TIEPOLO.



Cl. Naya.

SAINTE THÉRÈSE DANS SA GLOIRE.

FRESQUE DU PLAFOND DE LA CHAPELLE DÉDIÉE A LA SAINTE DANS L'ÉGLISE DES SCALZI A VENISE.



Cl. Naya.

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.
PEINTURE A FRESQUE DE L'ÉGLISE DES SCALZI A VENISE.



Cl. Hanfstaengl.

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.
PEINTURE A L'HUILE DE LA GALERIE LIECHTENSTEIN A VIENNE.



Cl. Naya.

SAINT DOMINIQUE PORTÉ AU CIEL PAR LES ANGES.
PREMIER COMPARTIMENT DU PLAFOND A FRESQUE DE L'ÉGLISE DE S. MARIA DEL ROSARIO,
DITE DES GESUATI A VENISE.



Cl. Naya.

LA VIERGE ET SAINT DOMINIQUE DANS SA GLOIRE.
TROISIÈME COMPARTIMENT DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DES GESUATI.



Cl. Naya.

SAINT DOMINIQUE DISTRIBUANT LE ROSAIRE.
FRESQUE DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DES GESUATI.



Cl. Hanfstaengl.

SAINT DOMINIQUE DISTRIBUE LE ROSAIRE.
ÉBAUCHE DU PANNEAU CENTRAL DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DES GESUATI.
(MUSÉE DE BERLIN.)



Cl. Naya.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT DESCEND DU CIEL SOUTENUE PAR LES ANGES
DONT L'UN TEND LE SCAPULAIRE AU BIENHEUREUX SIMON STOCH.
PEINTURE A L'HUILE FORMANT LA PARTIE CENTRALE DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE
A VENISE.



Cl. Naya.

LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ.
COMPARTIMENT DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.

Cl. Naya.

LA PRUDENCE, LA GRÂCE ET L'INNOCENCE.
COMPARTIMENT DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.



Cl. Naya.

LA FORCE ET LA JUSTICE.

COMPARTIMENT DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.

Cl. Naya.

LA MANSUÉTUDE ET L'HUMILITÉ.

COMPARTIMENT DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.



MOTIF DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.



MOTIF DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.



Cl. Naya.

MOTIF DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.



Cl. Naya.

MOTIF DU PLAFOND DE L'ÉCOLE DEL CARMINE.







Cl. Naya.

LE CHÂTIMENT DES SERPENTS.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)







Cl. Naya.

LE CHÂTIMENT DES SERPENTS.
(VENISE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



Cl. Anderson.

SAINTE HÉLÈNE DÉCOUVRANT LA CROIX.
PEINTURE A L'HUILE AUTREFOIS A L'ÉGLISE DES CAPUCINES A CASTELLO,
ACTUELLEMENT A LA GALERIE DE L'ACADÉMIE A VENISE.



Cl. Alinari.

SAINT JOSEPH AVEC L'ENFANT ET QUATRE SAINTS.
PEINTURE A L'HUILE AUTREFOIS A L'ÉGLISE DE SAN PROSDOCIMO A PADOUE,
ACTUELLEMENT A LA GALERIE DE L'ACADÉMIE A VENISE.



Cl. Naya.

LA SAINTE FAMILLE ET SAINT GAÉTAN.
TABLEAU D'AUTEL, AUTREFOIS A L'ORATOIRE DU PALAIS LABIA A VENISE,
AUJOURD'HUI A LA GALERIE DE L'ACADÉMIE A VENISE.



Cl. Anderson.

LE TRANSPORT DE LA SAINTE MAISON DE LORETTE.
PLAFOND A FRESQUE DE L'ÉGLISE DES SCALZI A VENISE.



LE TRANSPORT DE LA SAINTE MAISON DE LORETTE.
ÉBAUCHE DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DES SCALZI A VENISE.
(VENISE, COLLECTION DAL ZOTTO.)



Cl. Naya.

LA PRUDENCE ET LA FORCE.

PLAFOND A L'HUILE DU PALAIS MARTINENGO, AUJOURD'HUI PALAIS DONA DALLE ROSE A VENISE.


Cl. Alinari.

LA VIERGE AVEC SAINTE ROSE DE LIMA, SAINTE CATHERINE DE SIENNE ET SAINTE AGNÈS DE MONTEPULCIANO.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DES GESUATI A VENISE.



Cl. Naya.

LA COMMUNION DE SAINTE LUCIE.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DEI S.S. APOSTOLI A VENISE.



ÉBAUCHE DU « CALVAIRE » DE L'ÉGLISE DE SANT'-ALVISE.
(MUSÉE DE BERLIN.)

LE CHRIST SUR LE CHEMIN DU CALVAIRE.
PEINTURE A L'HUILE DE L'ÉGLISE DE SANT'-ALVISE A VENISE.





Cl. Alinari.

LA FLAGELLATION. LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

PEINTURES A L'HUILE DE L'ÉGLISE DE SANT'-ALVISE A VENISE.



Cl. Naya.

APOTHÉOSE DE J.-B. REZZONICO.
PLAFOND A FRESQUE DU PALAIS REZZONICO A VENISE.



Cl. Naya.

LES NOCES DE LUDOVIC REZZONICO ET DE FAUSTINE SAVORGNAN.
PLAFOND A FRESQUE DU PALAIS REZZONICO A VENISE.



[illegible] Crotta Sanctorum [illegible]
[illegible]

EXCEL. N VIRO D D IO ANTO CROTTA Q D ALEXN
D D D.

SAINTE GRATE PORTE A SAINT LOUP LA TÊTE DE SAINT ALEXANDRE.
GRAVURE DE JEAN DOMINIQUE TIEPOLO.

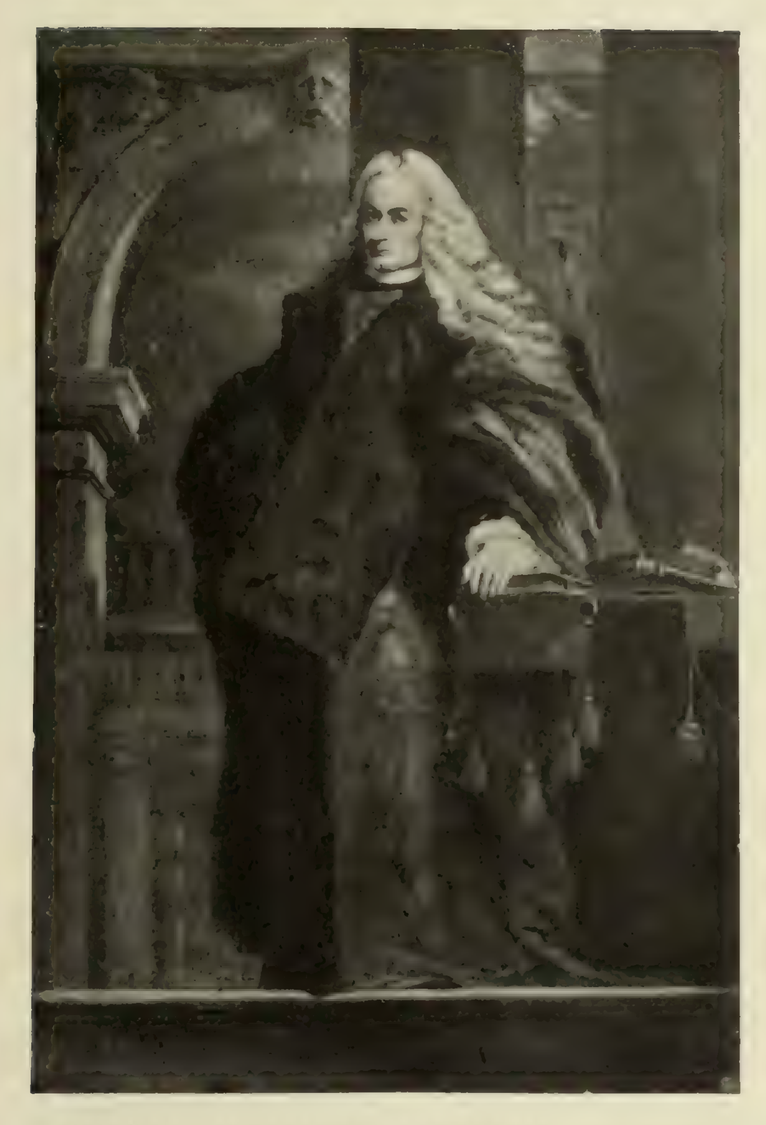


Cl. Naya

MOTIF DE LA FRESQUE « APOTHÉOSE DE J.-B. REZZONICO ».
(VENISE, PALAIS REZZONICO.)



SAINTE GRATE PORTE A SAINT LOUP LA TÊTE DE SAINT ALEXANDRE.
TABLEAU CONNU SOUS LE TITRE DE « SAINTS DE LA FAMILLE CROTTA ». (FRANCFORT, INSTITUT STAEDEL.)



PORTRAIT DU PROCURATEUR DE SAINT-MARC JEAN QUIRINI.
(VENISE, GALERIE QUIRINI-STAMPALIA.)



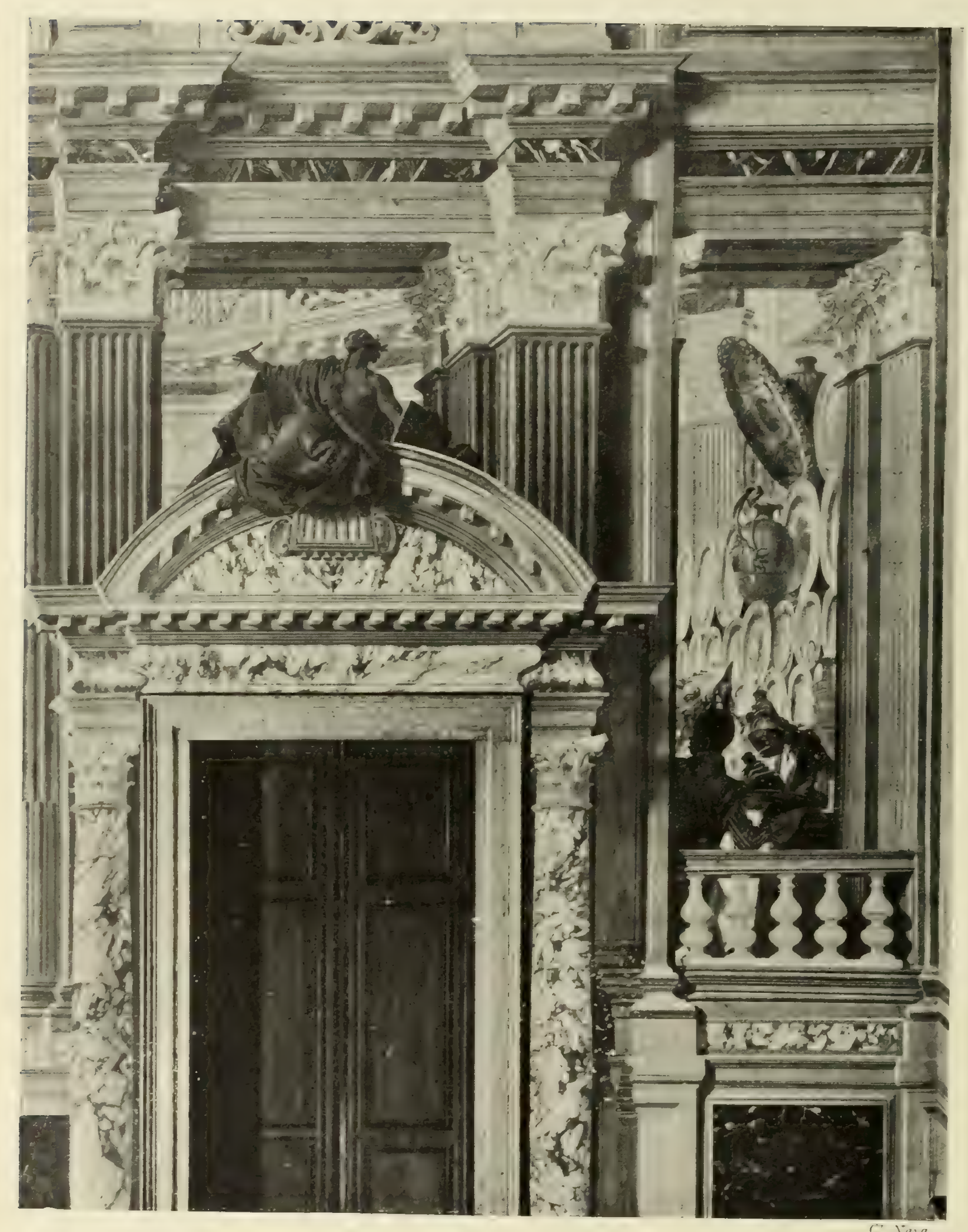
Cl. Anderson.

LE GÉNIE SUR LE CHEVAL PÉGASE MET EN FUITE LE TEMPS.
FRESQUE CENTRALE DU PLAFOND DE LA SALLE D'HONNEUR DU PALAIS LABIA A VENISE.

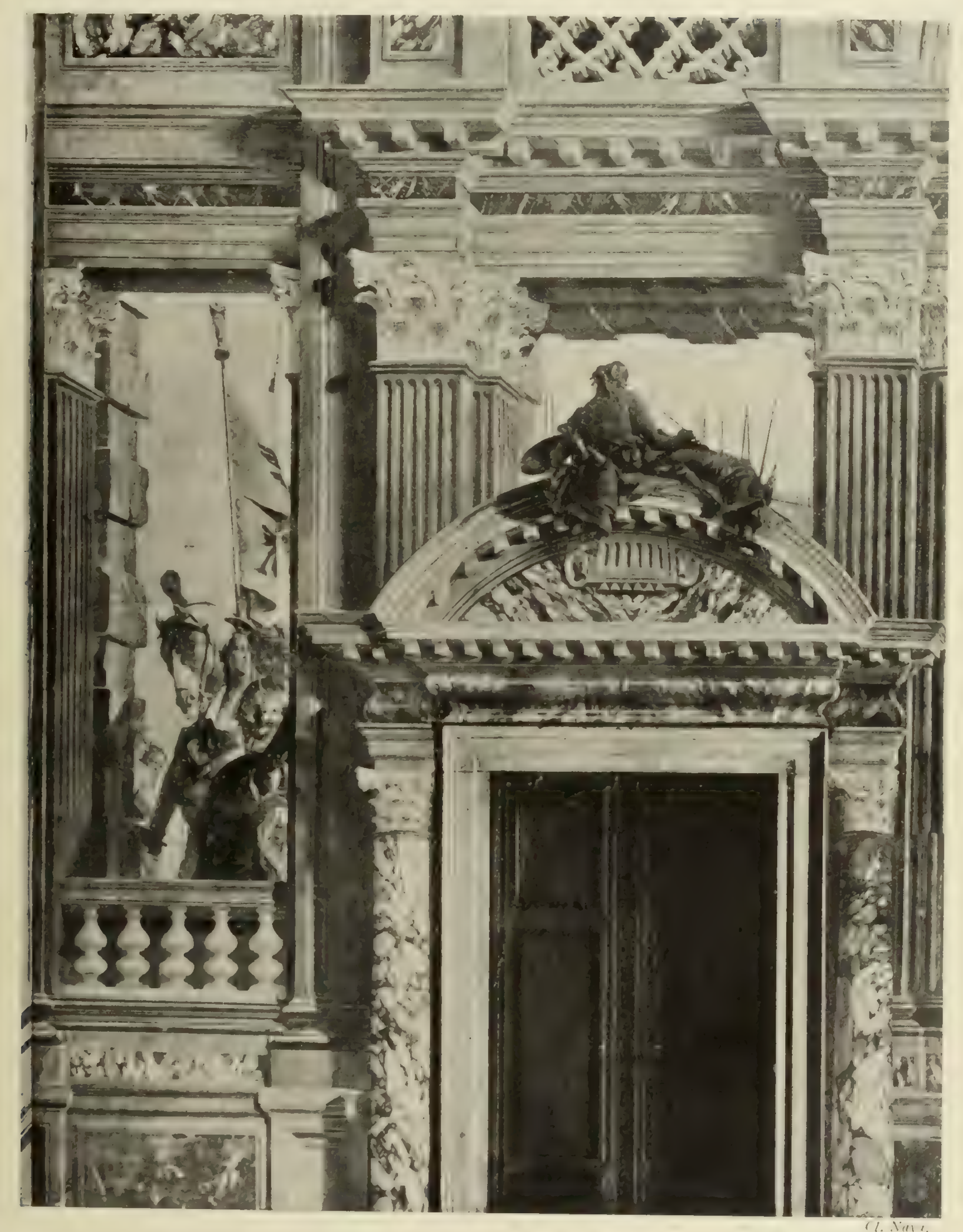


Cl. Alinari.

ÉOLE.
MOTIF DU PLAFOND DU SALON DU PALAIS LABIA A VENISE.


C. Naya

TIEPOLO ET MENGOZZI-COLONNA.
MOTIFS DES FRESQUES DE LA SALLE D'HONNEUR DU PALAIS LABIA.



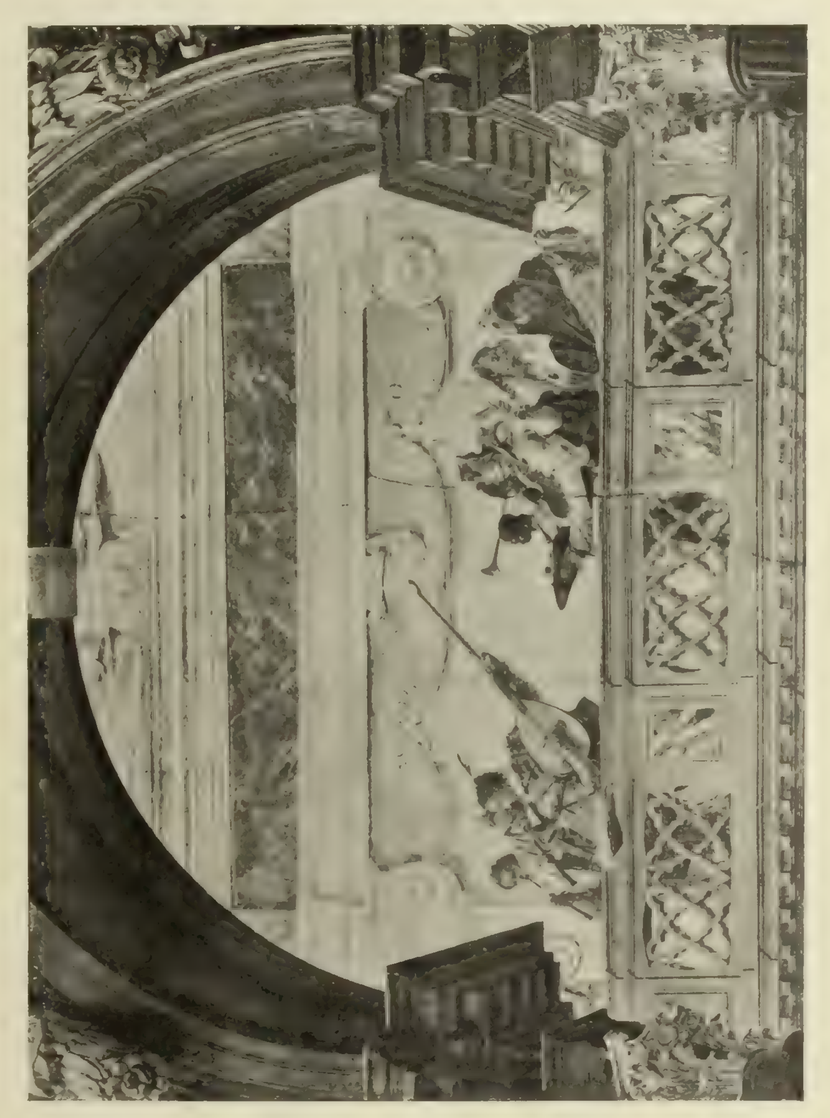
Cl. Naya.

TIEPOLO ET MENGOZZI-COLONNA.
MOTIFS DES FRESQUES DE LA SALLE D'HONNEUR DU PALAIS LABIA.



Cl. Naya.

LE BANQUET DE CLÉOPÂTRE.
FRESQUE DE LA SALLE D'HONNEUR DU PALAIS LABIA A VENISE.



MUSICIENS.

PEINTURE SURMONTANT LE TABLEAU DU « BANQUET DE CLÉOPÂTRE » DANS LA SALLE D'HONNEUR DU PALAIS LABIA À VENISE.



Cl. Hanfstaengl.

LE BANQUET DE CLÉOPÂTRE.

TABLEAU A L'HUILE DU MUSÉE DE L'ERMITAGE DE SAINT-PÉTERSBOURG.



Cl. Naya.

EMBARQUEMENT DE CLÉOPÂTRE ET D'ANTOINE.
FRESQUE DE LA SALLE D'HONNEUR DU PALAIS LABIA A VENISE.



LA RENCONTRE D'ANTOINE ET DE CLÉOPÂTRE (ÉBAUCHE).
(PARIS, COLLECTION ROTHSCHILD).



LE BANQUET DE NABAL ET D'ABIGAIL.
GRAVURE DE PIERRE MONACO D'APRÈS LE TABLEAU CONSERVÉ AU MUSÉE CIVIQUE A VENISE.



FIGURES ALLÉGORIQUES.
MÉDAILLONS QUI DÉCORAIENT UNE CHAMBRE
DU PALAIS LABIA.
(VENISE, COLLECTION OREFICE.)

Clichés Naya.



FIGURES ALLÉGORIQUES.
MÉDAILLONS QUI DÉCORAIENT UNE CHAMBRE
DU PALAIS LABIA.
(VENISE, COLLECTION OREFICE.)

Clichés Nava.



Cl. Naya

LE TRIOMPHE DE LA FOI.
FRESQUE DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DE LA PIETÀ A VENISE.



LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ.
FRESQUE DE L'ÉGLISE DE LA PIETÀ.



Cl. Naya.

SACRIFICE D'IPHIGÉNIE (ÉBAUCHE).
(VENISE, GALERIE GIUSTINIAN RECANATI.)





CHAPITRE IV

LES ŒUVRES DE TIEPOLO EN VÉNÉTIE

LES ŒUVRES D'UDINE ET DU FRIOUL. ‖ A TRÉVISE. A VICENCE ET AUX ENVIRONS : FRESQUES DE LA VILLA VALMARANA. A NOVENTA, BASSANO, ROVIGO, CHIOGGIA. A PADOUE ET DANS LA PROVINCE DE PADOUE : PIOVE DI SACCO, ESTE. A MIRANO. ‖ ŒUVRES DES PALAIS CANOSSA A VÉRONE ET PISANI A STRÀ.

De la ville qui lui avait donné le jour et où il avait fait avec succès les premiers pas dans sa noble carrière, la renommée de Tiepolo se répandit bientôt dans les pays voisins. En Vénétie et en Lombardie, il était tenu en haute estime et, de toutes les villes, grandes ou petites, il lui venait des commandes qu'il exécutait avec rapidité, comme possédé d'une incessante fièvre de création. La fatigue, en quelque sorte, stimulait et multipliait son énergie : avait-il commencé un travail, il l'interrompait pour en faire avancer un autre, et il revenait ensuite au premier pour l'achever.

Pour les œuvres du peintre hors Venise, nous croyons préférable de ne pas suivre l'ordre chronologique et de grouper les tableaux selon leur lieu d'origine et de résidence.

Autant qu'on le sait, les premiers travaux que Tiepolo exécuta en Vénétie sont ceux du dôme d'Udine, où il fut appelé en 1726 par les administrateurs de la Confrérie du Saint Sacrement, qui, à cette époque déjà, le qualifiaient de *peintre célèbre et admirable.* Dans les deux compartiments du plafond de la chapelle du Saint-Sacrement, il peignit des sujets se rapportant à ce saint mystère et, dans le bassin de la coupole, *Abraham et l'apparition de l'Ange, l'Immolation d'Isaac* et des *Anges* qui chantent et brûlent

de l'encens. « Et si, remarque Maniago, la forme de ces anges n'est pas tout à fait angélique, leur coloris l'est assurément (1). » Le petit tableau à l'huile, *la Résurrection du Christ*, qui orne le ciboire de l'autel dans la même chapelle, est aussi de Tiepolo. Ce sont d'ailleurs des œuvres sans grand intérêt et gâtées par des retouches ; le talent du peintre paraît ici moins facile et moins vif que dans d'autres œuvres de la même époque. On trouve au dôme deux autres tableaux de Tiepolo, sur les deux premiers autels, à gauche en entrant par la grande porte : l'un, *le Crucifix*, dans des tons crus et sombres, est en beaucoup d'endroits gâté par des restaurations; l'autre, *Saint Hermagore et Saint Fortuné*, avec ses deux figures aux proportions démesurées, n'offre pas plus d'intérêt. On ne saurait non plus louer l'élégance de la forme ou la délicatesse de touche de deux autres tableaux d'autel, le *Saint François de Sales* (2) et l'*Ange de l'Apocalypse*, qui furent exécutés en 1733, sur la commande du patriarche d'Aquilée et d'Udine, Denys Dolfino, pour l'église de Santa Maria Maddalena des pères Philippins. Le *Saint François*, avec son dessin flou et son coloris sec et cru, est un médiocre tableau. L'*Ange de l'Apocalypse* est d'un pinceau plus libre et plus franc, d'une couleur plus vive et plus harmonieuse; mais la figure même de l'ange, par sa pose maniérée, fait penser à un danseur de corde avec son balancier, plutôt qu'elle n'évoque les sublimes visions de l'apôtre Jean, quand le messager ailé du ciel lui apparaît, une baguette d'or à la main, pour mesurer la Jérusalem mystique. L'église ayant été désaffectée, les deux toiles furent portées au Musée civique, où se trouve aussi un fort joli tableau de Tiepolo, le *Comte de Montegnacco, député d'Udine, devant le Conseil de l'Ordre de Malte*.

Les deux tableaux pour l'église des Philippins furent très probablement exécutés à Venise, et c'est sans doute Tiepolo lui-

(1) MANIAGO, *Guida di Udine, in ciò che riguarda le Arti belle*, p. 29, Udine, MDCCCXXV.

(2) Le *Saint François* fut payé 356 lire vénitiennes (note de 1733 du patriarche Dolfino aux *Archives municipales d'Udine*).

même qui les porta à Udine, quand il y revint, entre 1733 et 1734, pour décorer le palais du patriarche.

Ce palais, élevé vers 1610 par le patriarche François Barbaro, fut d'abord la demeure des patriarches quand ils quittèrent le château, puis celle des archevêques quand, en 1751, le patriarcat d'Aquilée fut divisé en deux archevêchés : l'archevêché d'Udine et celui de Gorizia. Il reçut tous les embellissements de l'art par les soins des successeurs de François Barbaro et notamment des deux derniers patriarches, Denys et Daniel Dolfino. C'est le premier qui appela Tiepolo, lequel, autant qu'on peut le déduire des déclarations de Maniago, doit avoir exécuté ses fresques un peu avant la mort de ce patriarche Denys, en 1734 (1).

A la voûte du grand escalier, Tiepolo, créateur inspiré, peignit la *Chute des Anges rebelles*, composition vigoureuse par la science du coloris, la puissance du clair-obscur, la netteté du trait et du relief. On y remarque une grande hardiesse dans les mouvements et les raccourcis, et la figure de Lucifer, précipité tête première dans l'abîme, est d'une rare beauté. Dans la grande antichambre, parmi les portraits des patriarches et des archevêques, peints à la fresque sur les murs, se place encore, croit-on, une œuvre de Tiepolo, le portrait du patriarche Denys ; mais c'est un tableau si médiocre qu'on peut à coup sûr le restituer à quelque aide du maître. De même on peut reconnaître la manière du maître, mais sans son âme et la puissance de son art, dans telle des fresques, qui, encadrées de la gracieuse ornementation de Mengozzi-Colonna, décorent le plafond et les murs de la galerie, à côté de l'antichambre. Au plafond, *Adam et Eve* (grisaille), le *Sacrifice d'Abraham*, l'*Echelle de Jacob*, la *Répudiation d'Agar* ; sur les murs, *Rachel cachant les idoles*, l'*Apparition des trois anges à Abraham*, la *Prédiction de sa maternité à Sarah*, et deux clairs-obscurs sur fond doré, le *Combat de Jacob et de l'ange*, et la *Rencontre de Jacob et d'Esaü*. Certaines de ces œuvres ont cet aspect lumineux et comme en-

(1) Maniago, *Guida*, cit., p. 30.

soleillé qui est la marque du peintre et qui donne une si vive impression de fraîcheur et d'allégresse ; mais d'autres paraissent incorrectes et grossières de forme et d'une invention malheureuse. Nous avons peine à croire, par exemple, que cette grotesque figure de Sarah, qui écoute les prédictions de l'ange, puisse être sortie du pinceau de Tiepolo, bien qu'on trouve dans le *Livre de dessins* de Tiepolo, qui est au musée de Berlin, un dessin identique de la figure de Sarah. Dans le *Jugement de Salomon* et dans les *Quatre Prophètes* qui ornent le plafond d'une autre pièce, située en face de la galerie, les formes sont plus élégantes, le coloris apparaît plus puissant et les personnages ont plus de vie. Le Prophète qui est à droite du motif central tient à la main un livre sur lequel est inscrite la date de 1733. M. Sack dit n'avoir pas trouvé cette date, qui a cependant été lue également par un critique aussi précis que Modern, et il croit que ces fresques sont de 1726, oubliant, d'ailleurs, que, quelques lignes plus haut, il leur assigne la date de 1730 (1).

L'imagination du peintre l'inspira mieux quand il fut appelé pour la troisième fois à Udine, en 1759. Le patriarche Daniel Dolfino, qui avait succédé en 1734 à son parent le patriarche Denys, fit démolir un théâtre qui s'élevait sur la place du Dôme, et sur l'emplacement de ce théâtre on éleva, en 1757, la chapelle consacrée à la Pureté de la Vierge. Deux ans plus tard, il fit exécuter par Tiepolo, au nouvel oratoire, les fresques du plafond et une toile d'autel, *l'Immaculée Conception*. Dans le plafond de l'église de la Pureté, apparaît indiscutablement l'admirable pinceau du maître. Dans le grand compartiment central, Tiepolo a représenté *l'Assomption* et, dans les deux petits, aux extrémités, des groupes d'anges portant des emblèmes. Ces fresques nous paraissent devoir être mises à la meilleure place parmi les œuvres du maître, tant pour la noblesse de l'invention que pour leur exécution à la fois aimable et grandiose et pour l'éclat du coloris. Une si magni-

(1) Sack, *op. cit.*, p. 42.

fique inspiration triomphe dans cette fresque de *l'Assomption* « qu'on ne saurait l'attribuer, écrit Gustave Frizzoni, qu'à un artiste digne d'occuper le plus haut rang parmi ses pareils. C'est une imagination sublime, en vérité, que celle de cette noble Vierge, tout de blanc vêtue, les bras et les yeux levés vers le ciel, portée par de vaporeux nuages, qu'entoure un vol d'anges et de chérubins, tandis qu'au-dessous d'elle, sur la terre, des fidèles sont en prière ; tout cela enveloppé d'une atmosphère aérienne et lumineuse comme, seul, avant Tiepolo, le Corrège sut en créér dans ses célèbres coupoles de Parme (1) ». Et dans ce déploiement de couleurs éclatantes et d'idées saisissantes, le peintre vénitien sait garder un air de douceur et de grâce qui est inoubliable.

En même temps que Tiepolo, son fils Jean-Dominique travailla à l'église de la Pureté, et il y peignit à la fresque sur les murs divers sujets tirés de la Bible et des Évangiles. Sur le mur de droite, on lit au-dessus d'une fresque : *Opus Dom. Tiepolo filius, Anno 1759*. Une de ces fresques, *l'Entrée du Christ à Jérusalem*, est attribuée à tort à Jean-Baptiste par M. Sack, qui croit que ces travaux ont été commencés en 1734 et finis en 1759 après une interruption de vingt-cinq ans environ (2). Il suffit d'opposer à cette chronologie la simple mais décisive remarque suivante : en 1734, sur l'emplacement de l'église, s'élevait encore le théâtre démoli en 1757 sur les ordres du patriarche Dolfino.

On trouve encore à Udine un très beau plafond de Jean-Baptiste qui n'est pas cité par les anciens critiques d'art du Frioul : il est au palais des comtes Caiselli, et on l'a récemment revendiqué avec raison en faveur de Tiepolo. Au centre de la peinture, sur le fond d'un ciel à gros nuages transparents, volent deux belles figures de femmes qui reproduisent identiquement *la Prudence* et *la Force* du plafond du palais Barbarigo passées en-

(1) Frizzoni, *Illustr. di alcune op. di G. B. Tiepolo* (*Emporium*, oct. 1902, p. 271 sq.).
(2) Sack, *op. cit.*, p. 64.

suite au palais Martinengo à Venise. Au-dessus des deux figures, la Renommée agite ses ailes et sonne de la trompette. En bas, parmi les nuages, apparaissent les jambes d'un amour, tandis qu'un autre amour ailé vole la tête en bas. Enfin une sombre figure de femme agite le bras droit au-dessus de sa tête. Le dessin hardi, le coloris savoureux, l'harmonie des tons, la grandeur de l'ensemble, tout indique une œuvre de Tiepolo (1). Et, si ces raisons d'art ne suffisaient pas à établir l'authenticité de cette peinture, on pourrait encore la déduire des relations qui liaient les Caiselli et Tiepolo. Les Caiselli aimaient et protégeaient les artistes (un excellent peintre de fleurs et de fruits du XVIIIe, Paul Paoletti, vécut de longues années chez eux) ; ils entretinrent donc d'amicales relations avec Tiepolo et furent, à diverses reprises, en correspondance avec lui. Il existe certainement des lettres de l'artiste vénitien parmi les papiers de famille des comtes Caiselli ; mais on n'a pu encore les retrouver dans le désordre de leurs archives à Udine et à Percotto.

On attribue aussi à Tiepolo trois esquisses à l'huile, qui présentent en effet beaucoup des qualités de sa peinture et qui sont conservées à la sacristie du dôme de San Daniele du Frioul. Ce sont les croquis qui devaient servir à l'exécution des fresques du plafond de ladite église ; ils représentent : *la Décollation de Saint Jean-Baptiste, l'Assomption de la Vierge* et *Un Saint distribuant des aumônes.*

A ces peintures, fresques ou toiles, exécutées par Tiepolo pour le Frioul, il faut en ajouter qui passèrent ensuite en d'autres pays, comme *l'Assomption* de l'église de Cavenzano, près Gorizia, qui fut vendue, il n'y a pas longtemps, à un marchand d'antiquités de Venise; comme ce tableau de *Sainte Anne et Marie,* qui était au couvent des Bénédictines de Santa Maria d'Aquilée, et que nous retrouverons à la galerie Crespi de Milan ; et deux plafonds

(1) ZORZI, *Un soffitto del Tiepolo a Udine* (*Gazzetta degli artisti,* Venise, 15 avril 1897); — *Aus dem Palazzo Caiselli* (dans les *Blätter für Gemäldekunde,* Vienne, mars-avril 1905).

enfin, qu'un antiquaire florentin, Bardini, acheta l'un au séminaire d'Udine, l'autre à Crauglio, aux comtes Monaco.

Si à Udine on peut admirer l'œuvre du magnifique peintre dans la fleur de sa jeunesse ou l'épanouissement de sa robuste vieillesse, une autre ville qui peut pourtant se glorifier d'un beau passé artistique, Trévise, ne possède de Tiepolo aucune œuvre importante. Car on ne peut admettre pour tels, fussent-ils même de Tiepolo, comme le croit Federici, les Anges, peints à clair-obscur, dans une riche décoration architecturale et ornementale, qui ornent le plafond de l'église de Santa Maria Maggiore. Il y a quelques années seulement que le Musée de la ville s'est enrichi d'un très beau tableau de Tiepolo, le *Saint Jean prêchant au désert*, laissé à la ville par un enfant de Trévise, Sernagiotto, qui possédait à Venise une belle collection.

Da Canal, dans la *Vita del Lazzarini* (p. XXXII), parlant des œuvres de jeunesse de Tiepolo, écrit : « A Vascon, village du pays de Trévise, il peignit au plafond de l'église l'histoire de sainte Lucie... A Biadene, également dans le pays de Trévise, à l'église de M. Assunta, élevée par N. H. le procurateur Pisani, il fit un plafond à fresque. » Jean-Antoine Moschini, qui publia en 1807 le livre de Da Canal, ajoute que Federici ne fait pas mention de ces deux peintures de Tiepolo dans ses *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno*, parues en 1803. Et, de fait, le plafond, où est représentée *Sainte Lucie dans la gloire du Paradis*, à l'église paroissiale de Biadene, et non de Vascon, doit être attribué à Jean-Baptiste Canal, le dernier peut-être des imitateurs de Tiepolo, surnommé Canaletto, comme le célèbre paysagiste, et qui vécut aux environs de 1830. D'ailleurs ces œuvres des églises de Biadene et de Vascon ne sont pas passées sous silence par Federici seulement, mais par tous les écrivains d'art qui se sont occupés de Trévise. De Chennevières est le seul qui reprenne l'erreur de Da Canal. De même, on ne trouve aucune mention ailleurs que chez Da Canal des fresques que Tiepolo aurait peintes à la villa du pa-

tricien Dolfino sur le territoire de Trévise, pas plus que de ses perspectives du palais des Soranzo, dont Da Canal ne donne pas le lieu, mais qu'il paraît placer encore aux environs de Trévise.

On connaît les œuvres que Tiepolo exécuta dans le territoire de Trévise, et certaines sont encore conservées à Nervesa, au palais élevé, vers la moitié du XVIIe siècle, par la famille Soderini, qui, de Florence, était venue s'établir à Venise. Les Soderini choisirent pour décorer leur villa de Nervesa les peintres Tiepolo, Canaletto, Battaglioli, Zugno et l'ornemaniste Mengozzi Colonna. Les diverses pièces de la villa, curieusement décorées d'élégants stucs, où semble respirer encore la vie joyeuse du XVIIIe siècle, contiennent quelques tableaux de Tiepolo représentant les fastes de la famille Soderini. Dans l'une d'elles, se trouve le *Couronnement du poète Geresio Soderini*, et, sur les deux murs de la grande salle, on peut voir l'*Entrée à Florence en 1502 du gonfalonier Pierre Soderini* et *Nicolas Soderini, ambassadeur de la République de Florence auprès du Sénat de Rome, en 1465.* Au plafond de la même salle, l'*Apothéose de la famille Soderini* se trouve dans un admirable éclairage. Le plafond est divisé en deux parties superposées. Un large espace s'ouvre dans le plafond inférieur, laissant apercevoir le plafond supérieur qui forme le fond du tableau. Des baies, ménagées entre les deux plafonds, donnent au plus éloigné un éclairage particulier. Le peintre, qui n'a pas d'égal dans l'invention décorative, en a tiré un effet étrange et admirable. Pour ce qui est de l'époque où fut exécutée cette œuvre, un écrivain français Henri Boucher nous donne les renseignements suivants (1) : « D'après mes propres et récentes recherches, c'est entre 1725, au plus tôt, et 1730, au plus tard, qu'il faut placer la date à laquelle Tiepolo peignit les fresques en question. » Nous ne mettons pas en doute l'affirmation, mais nous aurions mieux aimé, selon nos habitudes de documentation, qu'on nous dît où furent

(1) BOUCHER, *Les fresques de Tiepolo à la villa Soderini* (*Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 10 mai 1901).

faites ces recherches et sur quelles preuves se fonde cette induction. Le critique ajoute : « Cette attribution de date est d'ailleurs en rapport avec certaines gaucheries de composition. » Or, il nous semble, au contraire, retrouver dans ces peintures tout ce qui constitue la marque du maître parvenu au milieu de sa carrière. D'autre part, on peut remarquer aussi des incertitudes et des défaillances en d'autres tableaux de Tiepolo où, comme dans ceux de la villa Soderini, il avait à traiter un sujet historique déterminé. Sa fiévreuse imagination, mieux faite pour s'élancer dans les plaines infinies du rêve, ne se soumettait qu'avec peine à une telle contrainte. De plus, il y a un contraste évident entre ce je ne sais quoi de froid et de compassé, plutôt que de gauche, qu'on veut voir dans les deux tableaux historiques qui décorent les murs, et l'allégorie fraîche et hardie du plafond, où, dans un ciel resplendissant et vaporeux, l'artiste a prodigué avec une incroyable puissance la chaleur, la lumière, la vie.

En tout cas, on ne peut dire que ces peintures aient été faites avant 1730 *au plus tard*. A Nervesa, en même temps que Tiepolo, a travaillé Mengozzi Colonna, et comme l'affirme Zanetti dans sa *Pittura Veneziana*, l'on ne trouve pas trace de son passage à Venise ou en Vénétie avant 1733. D'autre part, il ne nous paraît pas absurde de croire que Tiepolo ait été aidé à Nervesa par son fils Jean-Dominique. Or, Jean-Dominique, né vers 1727, avait vingt-sept ans en 1754. Enfin, si nous croyons que cette année 1754 est précisément la date où doivent avoir été exécutées les fresques de Nervesa, ce n'est pas seulement parce que nous y voyons — et notamment dans *l'Apothéose* — l'artiste dans la force de son talent, c'est encore pour une autre raison : Tiepolo, à Nervesa, a orné une pièce de l'ancien palais des comtes Volpato puis des comtes Panigai, aujourd'hui l'Hôtel de Ville, de belles décorations que nous retrouverons au musée de Berlin, et ces peintures portent la date de 1754. Il peut paraître dès lors vraisemblable que l'œuvre de l'artiste à la villa Soderini et au palais Volpato ait été exécutée à peu près

au même moment, à une époque où il nous apparaît désormais en pleine possession de son talent d'un fond si riche, d'une forme si franche et si sûre.

D'autres œuvres du pays de Trévise, citées parmi les meilleures de Tiepolo, ont malheureusement été perdues. A 4 kilomètres au nord de Trévise, au village de Merlengo, s'élève le palais Cornaro, qui passa d'abord aux Rubelli, puis à l'évêque de Trévise, Sébastien Soldati, et finalement à ses neveux, les marquis Bandini. Bettinelli, dans un petit poème, chante le *magnifique et royal* palais des Cornaro, et il en loue les peintures de Tiepolo, qui furent probablement exécutées vers 1750 (1). Dans la salle du haut resplendissait l'admirable *Sacrifice d'Iphigénie*, et le chanoine Crico déclare qu'aucune autre fresque de Tiepolo n'était aussi bien conservée ni aussi lumineuse (2). Dans une autre salle, on pouvait admirer l'or d'un *éclatant travail chinois*, comme écrit encore Bettinelli. Ces scènes chinoises peintes sur fond d'or devaient être, à en juger par la description, pleines de grâce, mais peut-être un peu licencieuses. De même la figure d'Iphigénie, dans la grande fresque, dut, sans doute parce qu'elle avait le sein nu, paraître trop licencieuse à l'évêque Soldati, puisqu'il fit couvrir sa nudité par un barbouilleur, un certain Martelli (de Trévise). Enfin le marquis Bandini, plus pudibond encore que son oncle, fit effacer toutes les fresques !

Arrivons maintenant au pays de Vicence, qui a la bonne fortune de posséder un grand nombre d'œuvres importantes de Tiepolo. Il y avait à l'Église de l'Ara Cæli une *Immaculée Conception* qui fait aujourd'hui l'ornement du Musée de la Ville de Vicence : c'est une toile d'un coloris net et brillant, surtout dans les étoffes, dans le blanc d'argent de la robe et l'azur du manteau qui se

(1) Bettinelli, *op. cit.*, t. XVII, p. 231. — Dans une autre pièce (*op. cit.*, p. 245), Bettinelli parle encore de Merlengo et des fresques de Tiepolo. Cette pièce fut publiée en 1750 à l'occasion des Noces du patricien André Cornaro, un des propriétaires de la villa avec N. D. Marie Foscarini. Les fresques doivent avoir été exécutées en 1750. Sur les fresques de Merlengo et autres lieux, cf. Federici, *Mem. trev. sull. op. di dis.* (loc. cit).

(2) Crico, *Lett. sulle B. A. Trevigiane*, p. 186, Trévise, 1833.

déroule en larges plis autour de la Vierge. L'artiste s'est soucié beaucoup plus de l'effet que du sentiment. On voit au Musée du Prado, à Madrid, une autre *Immaculée Conception* qui offre beaucoup de ressemblance avec celle de Vicence dans la couleur et la composition. Une précieuse et minutieuse *Descrizione* d'objets d'art de Vicence, publié en 1779, cite trois peintures de Tiepolo à l'église de Santo Stefano, reconstruite au XVII[e] siècle et ornée d'un admirable tableau de Palma le Vieux. Ce sont trois petites toiles à clair-obscur, destinées à décorer le ciboire du maître autel. Deux de ces toiles, représentant *Saint Pierre* et *Saint Jean-Baptiste*, sont encore à leur place à côté du ciboire ; la troisième, *la Résurrection du Christ*, est dans un très mauvais état, ayant été enlevée de sa place sur le devant du ciboire et jetée dans une armoire de la sacristie pêle-mêle avec les cierges et les chandelles.

Dans la même *Descrizione*, il est aussi question d'un tableau d'autel qui était à la maison Monza à Santa Lucia et représentait « Saint Jean-Baptiste en prison, sur le point d'être décapité, œuvre belle, notamment pour le corps musculeux du bourreau (1) ». Nous croyons qu'il s'agit là de la toile qui fut portée à l'église de San Giacomo, dans la chapelle de droite en entrant par la grande porte. Le tableau, intéressant par plus d'un point, représente Saint Jean-Baptiste à genoux, la tête ceinte d'une auréole, les yeux levés au ciel et les bras ouverts, attendant avec résignation le martyre. Au-dessus de lui, prêt à le frapper de sa dague dégainée, se tient le bourreau, un homme aux épaules d'athlète et à la puissante musculature, comme le remarque la *Descrizione*. D'autres œuvres de Tiepolo qui étaient à Vicence ont été perdues ou vendues à l'étranger. C'est ainsi qu'a disparu un tableau, qui avait pour sujet *la Vêture d'une religieuse* et se trouvait à l'Église du Corpus Domini des Sœurs de Latran. Quant aux décorations qui ornaient des demeures particulières, on n'a conservé que les belles

(1) *Descrizione delle arch. pitt. e sculture di Vicenza*, p. 65 et 122, Vicence, MDCCLXXIX.

fresques du palais Trento, aujourd'hui palais Valmarana, élevé par l'architecte François-Antoine Muttoni, de Vicence, qui vivait dans la première moitié du XVIIIe siècle. Au plafond de la salle d'honneur, Tiepolo peignit dans l'ovale central *la Vérité chassant le Mensonge*, et aux angles quatre figures : *l'Histoire*, *l'Architecture*, *la Peinture* et *la Musique*. Mais un très beau plafond à l'huile d'une salle du palais des comtes Vecchia, aujourd'hui palais Malaspina, qui représentait le *Triomphe de la Vertu*, a été vendu (1). De même, on a enlevé des murs et vendu à l'étranger les fresques du palais Marchesini, aujourd'hui palais Rossetti, a San Michele, et celles du palais Porto, aujourd'hui palais Brigo. Dans ce dernier, se trouvait un plafond de salle orné d'une composition allégorique, et, dans une autre pièce, au plafond de laquelle on voit encore une composition de Jean-Baptiste Fasòlo, *le Combat des Cyclopes* (2), les murs avaient été décorés par Tiepolo de sept grandes figures à clair-obscur sur fond d'or représentant divers membres de la famille Porto. Ces peintures ornent aujourd'hui une maison particulière de Berlin.

En dépit des injures du temps et des injures des hommes, plus graves encore, on retrouve encore la puissante séduction du maître dans les fresques de la villa Cordellina à Montecchio Maggiore, à 10 kilomètres de Vicence. Ainsi qu'il appert d'une des lettres reproduites (p. 23), c'est en 1743 qu'il faut placer ces peintures. Et il semble que Tiepolo a exécuté dans la même ville d'autres peintures aujourd'hui détruites, car il parle encore à Algarotti de certains clairs-obscurs qu'il fit, et qu'on ne voit plus aujourd'hui. Charles Cordellina (né en 1704, mort en 1794), illustre jurisconsulte de Vicence, avait fait élever deux somptueux palais, l'un dans sa ville natale, sur la rue Riale, l'autre à Montecchio Maggiore, et, à sa mort, il laissa ces deux palais accompagnés d'une grosse fortune à des œuvres de bienfai-

(1) *Descrizione*, cit., p. 113, 114.
(2) *Ibid.*, p. 86.

sance. Le palais qui s'élève à quelque distance de Montecchio est aujourd'hui livré au plus triste abandon. L'édifice, du style palladien, a pour fond la ligne douce des Berici, et il est entouré d'un vaste terrain, clos de murs. Çà et là, se dresse quelque statue brisée ou mutilée, couleur de rouille, envahie par la mousse, et la charrue passe et creuse des sillons là où autrefois les fleurs brillaient dans les parterres symétriques et se croisaient en tous sens les allées bien dessinées. Un escalier majestueux mène à la terrasse, ornée de colonnes et flanquée de deux autres édifices. Sur l'architrave de la loggia, on peut lire en gros caractères : *Stabilimento Bacologico Costantini*. Au haut de l'escalier, une porte, à demi sortie de ses gonds, ouvre sur une grande salle très haute de plafond, dont les murs sont à petits carreaux de stuc blanc. La pièce, sans meubles, respire la désolation. L'enduit du plafond est craquelé par l'humidité et déjà détaché par places ; et cependant, parmi ces images de ruine, la couleur pleine, forte, vibrante de Tiepolo, brille encore d'un merveilleux éclat : deux femmes vêtues à la mode élégante du XVIe siècle, qui représentent peut-être les Arts, se tiennent embrassées, et toute une gamme de couleurs vives et ardentes court sur le fond d'azur du tableau.

On peut encore admirer deux compositions qui décorent les murs, et où l'artiste s'est plu à prodiguer les velours, les brocarts, les soies, les armes, les diamants et les ors. A droite il a représenté la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*. Sous un grand dais blanc à broderies grenat, le vainqueur, avec son ami Ephestion à ses côtés, regarde, d'un air à la fois fier et bienveillant, la femme du roi de Perse, une noble figure de femme, qui, suppliante et en pleurs, mais sans bassesse, se tient agenouillée au milieu du tableau avec d'autres femmes ; à l'autre extrémité du tableau, s'agite avec des mouvements divers un groupe de personnages, parmi lesquels se détache un guerrier qui monte avec élégance un cheval blanc. L'esquisse de cette fresque se trouve chez le docteur Henri Gomperz (de Vienne) et vient de la collec-

tion Algarotti. On y remarque l'imitation de Véronèse dans certaines figures et dans le fond qui offre de grandes ressemblances avec celui du tableau de même sujet, peint par Véronèse pour la famille patricienne des Pisani, et qui a été vendu par un de leurs descendants au Musée de Londres. Algarotti voulait faire faire une copie de ce célèbre tableau par Tiepolo lui-même, en 1751 (1).

L'autre fresque de la villa Cordellina, en face la *Famille de Darius*, représente *la Magnanimité de Scipion l'Africain*. Le fait est raconté par Tite-Live (liv. XXVI, ch. 50). Scipion, se trouvant à vingt-quatre ans en Espagne, où il avait déjà remporté de glorieuses victoires, se vit un jour amener comme esclave une jeune fille d'une rare beauté; or, le magnanime Romain, ayant appris qu'elle était fiancée à un prince celtibère, fit venir en sa présence le fiancé et les parents de la jeune fille et la remit entre leurs mains, leur offrant en outre comme cadeau de noces l'or de la rançon. Le jeune Scipion, assis sur un trône, la tête couronnée de laurier, ayant à sa droite un groupe de hauts dignitaires de son armée, de la main droite fait signe d'approcher aux deux fiancés qui s'avancent vêtus à la vénitienne, suivis de leurs parents et d'un cortège de femmes, de guerriers, de pages et de négrillons. Dans le fond des deux harmonieuses compositions, se profilent de majestueuses terrasses et des colonnades de marbre : personnages, modes, détails des mœurs, tout est du temps de Paul Véronèse. Cette pièce, où resplendit un si lumineux talent, où l'œil s'enchante d'un mirage de couleurs, est aujourd'hui affectée à l'élevage des vers à soie.

Heureusement, d'autres fresques sont parvenues jusqu'à nous en bon état de conservation : les fresques du Biron et de San Sebastiano, deux localités des environs de Vicence.

Tiepolo travailla vers 1734 à la villa Loschi au Biron, comme il appert de l'inscription suivante, gravée dans le marbre dans l'antichambre :

(1) Bottari et Ticozzi, *Raccolta di lettere*, vol. VIII, p. 391.

FAMILIAE · ET · HOSPITIBUS
NICOLAUS · COMES · DE · LUSCHIS
EXCISO · AEQUATOQUE · MONTE
ANTIQUIS · LATERIBUS · HINC · ET · INDE · SERVATIS
MEDIAM · AMPLIOREM · DOMUM
A · FUNDAMENTIS
EREXIT · ORNAVITQUE
ANNO · MDCCXXXIV.

Les peintures du grand escalier et de la salle de la villa Loschi au Biron ont été décrites avec verve par M. Lafond, qui pense justement que Tiepolo a dû avoir des collaborateurs (1). Mais ce ne peut être toutefois, comme le dit M. Lafond, son fils Jean-Dominique qui l'a aidé, car Jean-Dominique avait sept ans à cette époque.

Le plafond de l'escalier représente *le Temps découvrant la Vérité*, et c'est une véritable joie pour l'œil de contempler la fraîche et vivante composition. Sur les murs, deux figures à clair-obscur représentent les statues de *la Noblesse* et du *Mérite* dans leur niche, et plus haut deux autres compositions montrent *l'Innocence chassant le Vice* et *le Travail triomphant de l'Oisiveté.* Dans le salon de forme rectangulaire, le plafond a trois compartiments, et chaque compartiment contient une composition : au centre, *la Vérité, la Justice, la Renommée, la Gloire avec la Sagesse* ; dans les compartiments de droite et de gauche, *Mars* et *le Génie.* Sur les murs, on voit, d'un côté : *la Fidélité avec l'Amour,* et *le Courage couronné par la Gloire* ; de l'autre côté : *la Charité faisant l'aumône* et *la Modestie mettant en fuite l'Orgueil.* « Ce qui frappe dans ces fresques, écrit M. Lafond, c'est la recherche et la trouvaille de l'inattendu, c'est une verve endiablée, une fantaisie délicieuse, c'est une invention rare, c'est surtout le mouvement et la vie, la vie qui leur donne

(1) Lafond, *Les fresques de Tiepolo à la villa Biron à Vienne* (*Les Arts,* Paris, sept. 1902, n° 8).

un charme sans pareil, c'est la joie et le plaisir de peindre, où l'auteur s'épanouit à l'aise et qu'il communique et fait partager au spectateur. »

Plus importantes sont les peintures de la villa Valmarana, à San Sebastiano, qui ont été fort mal connues jusqu'à nos jours (1). Dessinée par l'architecte Muttoni, élevée en 1669 sur un coteau des Berici qui va finir en pente douce à la Rotonda del Palladio, la gracieuse villa fut, jusqu'à 1725, la tranquille résidence d'un jurisconsulte, Jean Bertolo, homme d'un grand savoir, et fondateur de la Bibliothèque communale de Vicence.

En 1725, la villa fut achetée et restaurée par les comtes Valmarana, et, en 1737, Tiepolo y peignait ses fresques, tandis que son fidèle Mengozzi Colonna y procédait à l'ornementation architecturale.

Dans la salle du palais, Tiepolo représenta avec une superbe maîtrise le *Sacrifice d'Iphigénie*, composition qu'il a souvent reprise avec quelques modifications. Les peintures du plafond et des murs présentent une évidente unité ; elles reproduisent les divers aspects d'un même sujet, que le peintre, avec une rare intelligence, a su mettre en parfaite harmonie avec les motifs architecturaux. Au milieu du plafond, Diane, assise sur des nuages, vient enlever la vierge d'Achaïe, tandis qu'Éole souffle un vent favorable aux navires grecs peints sur le mur de gauche; dans les deux compartiments, des amours, aux couleurs franches, surgissent des nuages avec de gracieux mouvements. Sur les murs, à droite en entrant par la porte principale, se trouve la grande composition : au milieu, Calchas est prêt à donner le coup mortel à l'innocente victime ; sous les larges portiques, entre les colonnes, en des attitudes de pieuse curiosité, se pressent de nombreux guerriers, ce qui donne au peintre occasion d'étaler des draps aux vives couleurs, des gemmes et des ors, des cuirasses et des

(1) Molmenti, *La Villa Valmarana*, Venise, Ongania, 1887.

casques étincelants. D'un côté, Agamemnon se voile la face de son manteau ; de l'autre, deux petits génies descendent vers l'autel du sacrifice, portant la biche qui doit être substituée à Iphigénie. Le magique pinceau de Tiepolo n'a pas donné moins de beauté à la composition qui apparaît sur le mur opposé : *La flotte grecque en Aulide*. De ce côté, l'escalier, qui conduit à l'étage supérieur, laissait peu de place à l'artiste ; mais, dans l'intervalle des blanches colonnes, imitées à s'y tromper, il a su admirablement disposer les groupes des guerriers, tandis que dans le fond se détachent les antennes des navires.

Dans les quatre pièces qui avoisinent cette salle, les plafonds sont peints de sujets mythologiques et les murs décorés de diverses peintures de Tiepolo, qu'encadre une imitation de corniche élégamment ornementée. Sur les murs de la première pièce à droite, trois épisodes homériques : *Minerve empêchant Achille de tuer Agamemnon*, *Briséis enlevé à Achille* et *Ulysse à l'île d'Ogygie*. Dans les deux premiers, tout est vie et mouvement, et l'on ne saurait trouver rien de plus savamment modelé que les guerriers qui enlèvent la belle Briséis, ou la Minerve qui saisit par les cheveux le bouillant fils de Pélée au moment où il va dégainer son glaive. L'autre tableau, *Ulysse à l'île d'Ogygie*, est remarquable par l'expression profonde du sentiment, qui paraît étrange à cette époque de joyeuse insouciance. Loin de la chère patrie, malgré lui retenu dans l'île de Calypso, en proie à une sombre tristesse, le guerrier est assis, les épaules appuyées aux colonnes d'un vaste portique, qui laisse apercevoir au sein des ondes écumeuses les corps blancs et délicats de Calypso et d'une autre nymphe. C'est le seul tableau qui ait subi quelque dommage de l'humidité des murs, et le peintre Demin, chargé de le restaurer, a retouché et abîmé la tête d'Ulysse. Dans la seconde pièce, ce sont des scènes tirées du *Roland furieux : Roger, monté sur Hippogryphe, délivre du monstre Angélique, enchaînée nue au rocher*, et trois épisodes des *Amours d'Angélique et de Médor*. Le blond adolescent est cou-

ché par terre, blessé : Angélique, que suit le berger, est descendue de cheval, et, avec le suc des herbes médicinales, elle panse la blessure qui ensanglante la poitrine de Médor. La blessure guérie et les noces célébrées sous les auspices de Cupidon, Angélique et Médor, dans la cabane du pasteur et de sa femme, font présent à leurs hôtes d'un anneau d'or avant de les quitter. Enfin les deux amants s'enfoncent dans la forêt et gravent leur nom sur un tronc d'arbre. A *la Jérusalem délivrée* sont empruntés les sujets, chers au peintre, des quatre peintures murales de la troisième chambre ; ce sont *les Amours de Renaud et d'Armide.* Trois autres tableaux, d'une facture solide et large, aérés et lumineux, représentent, dans la dernière salle, des sujets tirés de *l'Énéide* : *Vénus quitte Énée et Achate dans la forêt après les avoir mis sur la bonne voie ; Ascagne est présenté à Didon ; Mercure apparaît en songe à Énée.* En même temps qu'il passait d'Homère au Tasse et de l'Arioste à Virgile, sans rien perdre de la fraîcheur et de l'originalité de son invention, de la vigueur de son dessin ou de la solidité de son coloris, l'artiste, servi par une imagination inlassable et diverse, jetait comme en se jouant des paysages, des satyres, des faunes, des oiseaux, des sculptures, des amours, sur les tympans tors des dessus de porte, au milieu de la gracieuse ornementation de Mengozzi-Colonna, parmi les frises des corniches, dans les angles des plafonds ; et dans des médaillons à clair-obscur il faisait encore prendre forme à certaines de ses inspirations, où l'on retrouve la vie des célèbres *Scherzi* à l'eau-forte.

A quelque distance de la villa, s'élève la *Foresteria* (1), édifice rectangulaire de l'ordre dorique, avec un portique de sept arceaux rustiques, aujourd'hui murés. On y trouve aussi une suite de sept pièces, décorées de peintures sinon toutes de Tiepolo, du moins toutes inspirées et dirigées par Tiepolo. Les quatre murs de la première pièce sont peints de *Scènes chinoises*, mais il

(1) Sorte d'hôtel, de maison, pour les étrangers (*forestieri*).

paraît dans ces figures d'Asiatiques aux petits pieds et aux yeux obliques une timidité qui n'était certes pas dans le caractère de Tiepolo. Probablement, comme il est arrivé d'autres fois, le maître a-t-il confié une partie de l'œuvre à l'un de ses disciples. En revanche, on retrouve son pinceau décidé dans deux oiseaux sauvages peints avec fougue sur le dessus de porte de la première pièce, et dans des *Scènes champêtres* qui décorent les murs de la seconde pièce, où vibre une note charmante, tout à fait nouvelle chez Tiepolo. Mais les costumes fantaisistes de la troisième pièce ne sont pas de lui et, selon toute probabilité, ils sont l'œuvre d'un de ses disciples. Cependant le maître a voulu laisser ici aussi comme le sceau de son puissant génie en une belle figure de femme, qui cache ses mains dans un manchon et porte une robe cendrée semée d'étoiles marron. Mais c'est dans la pièce suivante qu'éclate la forte originalité de Tiepolo, dans cinq tableaux à sujets mythologiques représentant *Saturne, Jupiter, Mercure, Vénus et Mars, Apollon et Diane. Saturne*, une vivante figure, dessinée à larges traits avec un relief étonnant, peinte en quelques coups de pinceau magistraux, est assis au milieu des nuages ; sa jambe gauche est pliée en un heureux raccourci, et l'on ne voit pas sa jambe droite ; d'une main, il tient la faux et, de l'autre, le sablier. A droite est drapée une étoffe violet sombre, qui forme une très heureuse opposition de tons avec la blancheur des nuages. Le groupe d'*Apollon et Diane* n'est pas moins digne d'admiration par le goût du grandiose qui s'y marque, par la puissance des formes et la délicatesse des chairs. Sur le dos de Diane, la dégradation transparente des ombres, la pâleur de la chair s'harmonisent admirablement avec le jaune d'une étoffe où la lumière se joue de cent façons. Dans une autre pièce, encadrés d'ornements, trois petits tableaux larges d'un mètre, représentent des *Scènes du Carnaval de Venise*. L'un de ces tableaux porte, dans une sorte d'écriteau pendu à la baraque d'un saltimbanque, l'inscription suivante : *G. B. e Dom. Tiepolo, 1737*. Jean-Dominique, qui ac-

compagnait son père, avait dix ans à cette époque. Ce fut sans doute un sentiment de tendresse paternelle et comme un secret pressentiment de l'avenir qui inspira à Tiepolo la pensée d'unir le nom de son fils au sien. Mais il n'y a pas lieu de supposer, comme le fait M. Sack, que ces scènes de carnaval aient été peintes par un enfant de dix ans (1). Continuons notre visite : après nous être arrêtés un moment devant quelques bizarres maquettes vigoureusement brossées par Tiepolo au-dessus des motifs ornementaux de Mengozzi Colonna, nous pouvons admirer, dans la deuxième pièce, des médaillons décorés d'amours qui jouent avec un perroquet, tirent un char, chevauchent un bâton.

De nombreuses années après les fresques de la villa Valmarana, un peu avant de partir en Espagne, aux environs de 1760, Tiepolo exécuta pour le dôme d'une autre localité du pays de Vicence, Noventa, un tableau d'autel, sur la commande du cardinal Charles Rezzonico, qui fut plus tard pape sous le nom de Clément XIII, et qui, justement vers 1760, venait d'acheter aux Lorédan un palais à Noventa. En dépit de maladroits et sacrilèges restaurateurs, le tableau garde encore des marques de son ancienne splendeur. Saint Roch, vêtu de rouge, debout sur un piédestal, tient de la main gauche le bâton du pèlerin, la main droite levée en un geste oratoire. Saint Sébastien offre aux regards son beau corps nu, que recouvre seulement à la ceinture une étoffe blanche et jaune, et, les bras liés au tronc d'un arbre, la poitrine traversée d'une flèche, il se débat dans les affres du martyre. Aux deux saints, figures tout idéales, où s'expriment des âmes, s'oppose le réalisme vigoureux d'une figure de vieille femme infirme sur son chariot, qui se tient aux pieds de saint Roch, les mains jointes en un geste de supplication. Sous l'éclat du coloris et la solidité des formes, apparaît une extraordinaire science du modelé.

(1) Sack, *op. cit.*, p. 72.

Avant de quitter la province de Vicence, il faut encore citer une autre ville, Bassano, dont le musée possède de Tiepolo un tableau, *la Circoncision*, et quelques dessins.

A Rovigo, on a récemment remis en lumière et en honneur un tableau de Tiepolo qui avait été longtemps oublié dans un coin obscur de l'Académie des Concordi (1). C'est le portrait, d'après une peinture ou une gravure ancienne, d'Antoine Riccobuono, fameux érudit de Rovigo du XVIIe siècle, que les académiciens commandèrent à Tiepolo en même temps qu'ils faisaient exécuter d'autres portraits d'hommes illustres par Piazzetta, Pittoni et d'autres peintres du XVIIIe siècle. Ce portrait de Riccobuono, qui dépasse le buste, est d'une couleur et d'un dessin vigoureux et se détache nettement sur le fond. La pose est originale : le corps se présente de profil, mais le visage, franchement modelé et peint, est tourné vers le spectateur : les yeux, sous un front de penseur, regardent devant eux, dans le vide ; les mains s'appuient sur un livre ouvert. Les guides du XVIIIe siècle donnent d'exactes indications sur ce portrait de Tiepolo, mais on en perdit ensuite le souvenir, et il fut attribué, sur le Catalogue manuscrit de la Collection des Concordi, à un certain *Tiepoletto de Rovigo* (2). Rovigo peut se vanter de posséder un véritable chef-d'œuvre. D'ailleurs Tiepolo est imparfaitement connu comme portraitiste, et nous croyons qu'il existe un grand nombre de portraits de lui où l'on n'a pas encore reconnu sa main.

Chioggia, elle aussi, possédait jusqu'aux premières années du siècle passé, des tableaux de Tiepolo dans la collection du chanoine Vianelli, qui a été vendue et dispersée. Un tableau du peintre, venant de cette collection, se trouve aujourd'hui chez le comte Charles Bullo à Venise et représente une tête de Turc avec *le turban sur la tête, une grande barbe désordonnée et des mous-*

(1) Cette résurrection est due au professeur Gino Fogolari, directeur de la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts de Venise. (*Bolletino d'Arte del Ministero della P. I.*, 2e année, fasc. III, Rome, 1908.)

(2) F. BARTOLI, *Le pitture, sculture e architetture della città di Rovigo*, p. 14, Venise, 1793.

taches ; il existe une eau-forte de ce tableau qui est de Tiepolo lui-même. On trouve encore au dôme de Chioggia, dans la chapelle de Saint-Félix et de Saint-Fortuné, patrons de la ville, un tableau attribué à Tiepolo et représentant les tortures subies par ces deux frères martyrs. Ce tableau a été donné à l'église par le patricien Augustin Maffetti, podestat de Chioggia pour la République de Venise du 8 avril 1729 au 26 novembre 1731 (1).

Padoue ne possède aucun édifice décoré de fresques de Tiepolo, mais tant dans la ville même que dans la province, on peut admirer un certain nombre de ses tableaux à l'huile (2). Algarotti donne des éloges au *Martyre de Sainte Agathe,* un tableau commandé, par contrat du 27 décembre 1734, pour la chapelle Buzzacarini dans la basilique de Saint-Antoine (3). De même, Charles-Nicolas Cochin (4), qui pourtant se montre d'ordinaire un critique sévère pour la peinture italienne, écrit à propos du *Martyre de Sainte Agathe* : « C'est un très beau tableau. Il est dessiné avec goût et vérité, quoiqu'on y trouve quelques incorrections. Les masses de lumières et d'ombres sont bien distribuées, la manière de peindre est facile, légère, et a en quelque façon un air de négligence très agréable et plein de goût ; les draperies sont bien exécutées et peintes de bonne couleur ; la couleur des chairs a des tons charmants, surtout les gris tendres des ombres. » Le tableau, abîmé par un incendie, a été fâcheusement restauré, et il n'est pas facile aujourd'hui d'en donner une juste appréciation ; il nous semble cependant qu'il vaut mieux réserver ces grands éloges pour un autre tableau sur le même sujet, qui fut peint probablement vers 1750, et se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin. Dans ce second tableau, le visage de la sainte a la même expression de

(1) Bullo, *Sugli oggetti d'arte esistenti in Chioggia,* p. 25, Rovigo, Minelli, 1872.

(2) Le professeur André Moschetti nous signale qu'il se trouve chez MM. Trieste à Padoue un tableau attribué à Tiepolo, mais qui est en réalité de son fils Jean-Dominique.

(3) En revanche, ce tableau n'obtient pas les suffrages du Père Gonzati, qui en déplore la « fadeur » et l'exécution négligée. (*Basilica di Sant' Antonio,* Padoue, 1854, vol. I, Doc. CXXV, p. 249.)

(4) Cochin, *Voyage d'Italie,* III, 163, Paris, 1758.

douleur profonde, mais le dessin et la couleur y sont d'une vigueur supérieure.

Dans une rue solitaire de Padoue, s'élève la modeste église, de San Massimo, où il n'y a que trois autels, mais sur chacun un tableau de Tiepolo. Ces toiles ne sont pas parmi ses meillleures, et, par surcroît, elles sont abîmées par des restaurations qui ont fait pâlir les couleurs. Sur l'autel à droite en entrant, se trouve un *Saint Jean-Baptiste.* C'est une élégante et charmante figure, aux chairs bien modelées, que drape une étoffe rouge. Elle rappelle un peu, par la pose et par l'expression, le *Renaud* de la villa Valmarana. Sur l'autel en face, se dresse une toile pleine d'allégresse, où triomphe l'idée picturale en dehors de toute inspiration religieuse. Elle représente la Vierge sous l'aspect d'une bonne mère qui, avec une tendresse joyeuse, tient sur ses genoux un enfant aux mouvements vifs, sous la peau rose duquel on voit palpiter la vie. A son côté saint Joseph, dont la tête offre une beauté de dessin et une puissance de coloris tout à fait remarquables. Le tableau du maître autel a eu moins de bonheur, et ses couleurs sont presque effacées. On croit communément qu'il représente *Saint Maxime, évêque de Padoue, et le roi Saint Oswald,* mais il faut y reconnaître plutôt *Saint Marcien, évêque, et Saint Oswald, roi de Northumberland.* On possède trois esquisses qui présentent des ressemblances avec ce tableau : l'une est à l'Académie Carrare de Bergame, une autre dans la Collection Thiem de San Remo, et la troisième à la National Gallery de Londres. Nous avons cru, avec d'autres critiques (1), que ce pouvaient être là les esquisses préliminaires du tableau de San Massimo, mais M. Sack (p. 79) conteste, avec raison d'ailleurs, cette opinion. Il retrouve, par contre, à bon droit, l'esquisse du tableau en question chez l'antiquaire Grandi (de Milan). A la même époque que les tableaux de San Massimo (vers 1750), il faudrait placer un tableau

(1) CAVERSAZZI, *Di alcuni dipinti di G. B. Tiepolo* (dans l'*Emporium* de Bergame, mars 1899).

représentant *Saint Grégoire, Saint François et Saint Janvier*, que M. Sack (p. 79) croit être de Tiepolo et qui se trouve également à Padoue dans l'église de San Gregorio di Camia, après la porte Venezia. Nous savions que, lors de l'exposition Tiepolo de Venise, en 1896, la Commission avait écarté ce tableau ; mais ce n'eût pas été la première fois qu'une commission se tromperait. Aussi, ne fût-ce que par acquit de conscience, cette fois encore nous avons voulu revoir cette toile avant de décider, et nous avons demandé au professeur Moschetti, directeur du Musée de Padoue et savant connaisseur, de nous accompagner dans cette visite. Il ne faut pas songer à attribuer cette peinture à Tiepolo, et pas plus à Jean-Dominique qu'à Jean-Baptiste. Au plus, faut-il y voir l'œuvre d'un imitateur ou d'un élève, qui ne manque pas d'ailleurs d'une certaine vigueur, mais qui est lourd, gauche et grossier et qui ignore absolument cette douceur des demi-teintes si caractéristique du maître et que possède aussi son fils.

Les anciens guides de Padoue (1) parlent d'un buste à clair-obscur de l'église de Sainte-Lucie, représentant Saint Luc, comme d'une œuvre de Tiepolo, et en effet on peut le reconnaître comme lui appartenant parmi un grand nombre d'autres bustes peints sur toile à clair-obscur par Jacques Ceruti au haut des murs de l'église. C'est le premier à gauche du maître autel qui représente l'Évangéliste tenant la palette d'une main et le pinceau de l'autre. Un autre tableau, *Saint Joseph avec l'Enfant et des Saints*, qui était à l'église de San Prosdocimo, passait pour perdu (2) ; mais c'est celui qui se trouve aujourd'hui à la galerie de l'Académie, à Venise.

Le tableau exécuté en 1746 pour l'église de San Giovanni di Verdara et qui se trouve aujourd'hui au Musée Civique de Padoue, représente *Saint Patrick*, évêque d'Irlande, en habits pontificaux, debout sur un piédestal de marbre, la main levée vers le ciel. Des

(1) Brandolese, *Pitture, sculture, architetture... di Padova*, Padoue, 1795, p. 204 sqq.
(2) Rossetti, *Descr. delle pitt., scult. ed arch. di Padova*, 1252, Padoue, 1785.

lèvres du vénérable prélat tombe la bonne parole ; un auditoire attentif l'entoure, où se fait spécialement remarquer un vieillard infirme, couché par terre, dont le dos nu est savamment modelé ; un enfant à genoux porte un pourpoint d'un rouge vif, qui s'harmonise à merveille avec la robe bleue d'une femme, au visage sans noblesse, mais extraordinairement expressif, qui tourne vers le saint un regard plein d'admiration. Les personnages de ce tableau respirent et vivent ; il est admirable de vie, de couleur et de vérité ; les ombres et les lumières y sont parfaitement distribuées, et les lignes y ont une agréable variété. Au même musée, on a récemment exposé l'élégant croquis d'un buste de la Vierge où se reconnaît le pinceau de Tiepolo.

Dans la province de Padoue, à Piove di Sacco, se trouvent deux tableaux du peintre, exécutés entre 1737 et 1740, et représentant *Saint François de Paule* et *la Vierge, Sainte Catherine et Saint Michel Archange.* Cette dernière toile doit être de l'époque de *l'Immaculée Conception* de Vicence (1737), comme le donnent à penser certaines ressemblances générales et particulières. Ayant été enlevée du dôme de Piove, elle demeura pendant de longues années dans un grenier, exposée à tous les dangers. On l'a récemment arrachée à sa perte et habilement restaurée.

Mais la province de Padoue possède un trésor artistique infiniment plus précieux : c'est le tableau qui, la veille de Noël de 1757, fut placé sur le maître autel de l'église Delle Grazie, à Este, et que d'aucuns considèrent comme le chef-d'œuvre de Tiepolo pour la peinture à l'huile (1). En vérité, lorsqu'il s'agit de juger les productions si diverses et si étonnantes d'un talent, qui, en chacune de ses œuvres, laisse, parmi d'éblouissantes qualités, percer un défaut ou une faiblesse, il n'est pas facile de déterminer à quel moment il a touché de plus près à la perfection. Mais il est hors de doute que cette *Sainte Thècle délivrant Este de la peste* (6 m. 70

(1) Le nom de Tiepolo est écrit de sa main sur un piédestal qu'on aperçoit dans le fond du tableau.

× 3 m. 80) est une œuvre d'une singulière puissance et qui se rapproche singulièrement du caractère dramatique de l'art moderne. Sur le fond chargé de nuages, qui enveloppent sinistrement la ville frappée du fléau, la figure lumineuse de la Sainte se détache, vêtue de rouge, avec un relief incomparablement vigoureux. Thècle, à genoux, les mains jointes, lève son beau visage suppliant vers le Dieu du ciel : Dieu le père, apparaît environné de la lumière céleste, et d'un geste impérieux chasse le démon de la peste, qui s'enfuit d'une course désespérée. Dans le fond apparaît la ville désolée, où l'on aperçoit des groupes de moribonds; au premier plan, un enfant en pleurs serre désespérément le corps de sa mère agonisante. Grandeur du dessin, merveilleux effets du relief, variété des poses, expression des visages, science des raccourcis, tout est admirable dans cette composition.

C'est aussi une œuvre de valeur que le tableau d'autel de l'église de Mirano, près Venise. La villa de Tiepolo, à Zianigo, était près de Mirano, et il est naturel que les habitants de Mirano aient voulu orner leur église d'un tableau du peintre, qui venait chercher près d'eux un repos aux fatigues de l'art. Le sujet de ce tableau, qu'avait déjà traité le Titien en 1511 à l'école de saint Antoine à Padoue, et qui est aussi celui d'un bas-relief de Tullio Lombardo à la chapelle du même saint, est emprunté à une légende. Selon cette légende, un jeune Espagnol, ayant frappé sa mère d'un coup de pied, avait, pour se punir, tranché le pied coupable avec une hache, et sa mère, oubliant l'injure, était venue tout en larmes supplier le Saint, qui remit le pied à la jambe. Tiepolo a improvisé la composition sur des morceaux de grosse toile cousus ensemble. Dans un coin le blessé est étendu ; autour de lui, sa mère et un groupe de suppliants, regardent, partagés entre la douleur et l'espérance, le Saint faiseur de miracles qui tient à la main le pied coupé. Chaque figure exprime une émotion particulière. On pourrait bien signaler quelques incorrections de dessin dans la grande figure de saint Antoine, dont la robe noire se détache vivement sur l'architecture du fond;

mais l'idée même de la composition et sa forme, le goût de l'ensemble, la négligence savante des détails, la solidité et l'éclat du coloris doivent forcer l'admiration des plus difficiles : il y a là des étoffes d'un rouge vibrant, qui forment le plus heureux contraste avec des tons argentés d'une indicible délicatesse. On ne sait pas la date de ce tableau, mais, d'après les analogies de facture, de couleur, de relief et de modelé qu'il présente avec le *Saint Patrick* du Musée de Padoue, on peut conjecturer que la toile de Mirano a été, elle aussi, exécutée aux environs de 1746.

Il faut encore citer, pour clore la série des œuvres de Tiepolo en Vénétie, deux fresques grandioses, qui sont des œuvres de vieillesse, mais d'une vieillesse qui gardait toute la fraîcheur et l'ardeur de la jeunesse. Le somptueux palais Canossa, sur le cours Castel Vecchio, aujourd'hui cours Cavour, à Vérone, fut commencé en 1530 et achevé seulement au XVIIIe siècle. En 1761, le marquis Charles de Canossa fit remplacer dans la salle d'honneur les vieilles poutres du plafond par un plafond à voûte plus élevé, et Tiepolo peignit la même année (1) le grand ovale du plafond (14 mètres de long sur 6 mètres de large), qu'encadrent les décorations du milanais Pierre Visconti. C'est aussi de Tiepolo que sont les quatre parties du monde, à clair-obscur, du plafond, et les médaillons ovales, également à clair-obscur sur fond d'or, qui représentent les Vertus, au-dessus des cinq portes. Tiepolo venait de peindre dans la patrie de Paul Véronèse, et son imagination devait être secrètement excitée par le glorieux exemple du maître, qui était, en quelque sorte, son frère aîné. Le vieil arbre vigoureux de la peinture vénitienne poussait de nouvelles branches à Vérone. La peinture du palais Canossa soulève comme un tourbillon d'allégresse dans l'esprit. Hercule, le bras gauche appuyé sur la massue, l'épaule droite couverte de la peau de lion de Némée, arrive, monté sur un char, au Temple de la Gloire ; au-

(1) Cette date de 1761 est établie par les vers d'un fameux lettré de Vérone, Zaccaria Betti, qu'on trouve dans le recueil des *Componimenti poetici all' esimio pittore Giambattista Tiepolo*, Vérone, 1761.

dessus du Dieu de la Force se dresse un Génie ailé et au-dessous deux figures de femmes, l'une, la Paix, une palme à la main, l'autre, appuyée à une colonne, qui symbolise la Force. Autour du Temple volent de petits anges; plus haut, apparaissent Mercure avec son caducée et la Renommée embouchant sa trompette. Autour de l'ovale sont représentés les travaux d'Hercule : la mort du Centaure, l'enlèvement de Cerbère, un monstrueux oiseau du lac Stymphale et le brigand Cacus sortant d'un épais nuage de fumée. La composition est sobre, une grande partie du ciel est libre, mais malheureusement une retouche d'un vert sombre a gâté le limpide et transparent azur du fond. On trouve dans ce tableau d'admirables raccourcis, comme celui de la Renommée, et des effets de lumière extraordinaires, comme ceux qui illuminent un drapeau rouge dont les plis paraissent d'un jaune très clair. Et pourtant, pour obtenir ces effets, le peintre n'a besoin que de quelques tons ; il ne lui faut pour y réussir qu'une grande simplicité de moyens, jointe à son admirable connaissance des tons et des valeurs.

A Vérone encore, au Musée Civique, on peut voir une ébauche du plafond du palais Canossa dessinée en quelques traits magistraux, et un tableau d'une composition artificielle et contournée, dont les tons blancs, qui y dominent, ont considérablement jauni, le tableau ayant été rentoilé. Les *Quatre Saints Olivétains*,— tel est le nom sous lequel on connaît ce tableau, — sont représentés d'abord par une figure conventionnelle de moine, les yeux levés au ciel, les bras ouverts, enveloppé d'une large robe bouffante et gonflée de plis, lequel occupe toute la largeur de la toile; puis, au-dessous, deux autres moines, dont l'un, très vieux, a la figure sillonnée de rides profondes, et une religieuse assise dans une pose prétentieuse, les mains croisées sur la poitrine. Cette faible peinture, à l'aspect théâtral, a passé autrefois pour être de Jean-Baptiste, mais elle est, en réalité, l'œuvre de son fils Jean-Dominique. Il a fait d'après elle une gravure sous laquelle il a mis une

inscription attestant que le tableau avait été exécuté pour l'église de San Michele in Isola, près Venise (1). Au contraire, en dépit des apparences, c'est à Tiepolo qu'il faudrait attribuer une troisième toile du Musée, qui a pour sujet *Héliodore ravissant les trésors du temple*, et qui faisait partie d'une série de tableaux de divers auteurs représentant les exploits des Macchabée à l'église aujourd'hui désaffectée de San Sebastiano (2). La composition confuse, la forme d'une richesse souveraine, le coloris ténébreux, les figures incorrectes et sans élégance de ce tableau, sembleraient donner raison à ceux qui ne veulent pas y reconnaître le pinceau du maître ; mais Bianchini, dans ses *Notizie storiche delle chiese di Verona*, publiées en 1749 (vol. II, p. 702), déclare expressément que le tableau est de Tiepolo. Peut-être l'écrivain fait-il erreur, bien qu'il soit contemporain de Tiepolo. Peut-être faut-il y voir une œuvre malheureuse de jeunesse.

La dernière œuvre exécutée en Italie par le fécond artiste est le plafond de la salle d'honneur du palais quasi royal que le Procurateur de Saint-Marc, Alvise Pisani, fit élever à Strà, près le Dolo, vers la moitié du XVIIIe siècle, sur les dessins de l'architecte Jérôme Frigimelica, de Padoue. Tiepolo n'avait pas encore terminé l'œuvre au moment de partir en Espagne, car dans la lettre à Farsetti, déjà citée, datée du 12 décembre 1761, il parle encore de *terminer la grandiose salle de la maison Pisani*. Et Alexandre Longhi, dans les *Vite dei Pittori*, qui furent publiées en 1763, écrit à ce propos : «Tiepolo se trouve en ce moment occupé à l'excellente maison Pisani, où il peint à la fresque la salle d'honneur du magnifique palais de Strà. » Dans cette belle composition, la vigueur de

(1) L'inscription de cette gravure porte en effet : *Joannes Dominicus Tiepolo Ping. in Templo S. Michaelis Muriani, postea excudit Venetiis.*

(2) Cf. SAVERIO DALLA ROSA, *Catastico delle pitt. e scult. in Verona nell' anno* 1803, ms. 1008 de la Bibl. mun. de Vérone, p. 101. — D'après DA PERSICO (*Descr. di Ver. e sua prov.*, Ire partie, p. 207, Vérone, 1820), ces peintres sont : « Balestra, Brentana, Bellotti, Salis, Torelli, *Tiepolo*, Perini, Prunati et D'Origni (Dorigny) ». DALLA ROSA (*op. cit.*, p. 238) parle aussi d'un plafond de Tiepolo à la *Maison Betti*, aujourd'hui Faccioli, à San Tommaso, qui fut détruit en 1872 : Dalla Rosa parle encore d'un tableau de Tiepolo qui aurait fait partie de la collection du palais Orti, aujourd'hui dispersée.

l'exécution répond à la grandeur de la conception. Elle occupe un immense plafond et elle a pour sujet : *la Glorification de la famille Pisani*. D'un côté, une belle figure de femme, tenant un sceptre à la main, s'avance vers les membres de cette illustre famille, qu'entourent les symboles de la Paix et de l'Abondance ; vers le milieu, une Vierge, dans un cercle formé de la Foi, de l'Espérance, de la Charité et de la Sagesse ; plus loin, la Guerre, la Peste et la Famine, l'Europe sur le trône de l'Olympe, des sauvages d'Amérique, des dragons ailés, de splendides étoffes, et les emblèmes des Arts et des Sciences. Plus haut, dans un flot de lumière, en un raccourci d'une audace extrême, la Renommée légère et majestueuse vole dans les libres espaces de l'air. Tel est ce plafond, qui, en dépit d'une certaine confusion de pensée et de style, apparaît comme une des plus heureuses visions d'art qui aient jamais enchanté les regards.

Il faut le redire encore, nous n'avons pas cru devoir mentionner aucune des œuvres de Vénétie, appartenant aux églises ou à des particuliers, qui sont faussement attribuées à Tiepolo et présentent une ressemblance quelconque avec le style du maître. Après la chute de la République et la suppression des congrégations religieuses, on déposa pêle-mêle aux dépôts des domaines un grand nombre de tableaux provenant d'églises et de couvents de Venise, et quelques-uns d'entre eux furent attribués par le Gouvernement autrichien à des églises de Vénétie. Parmi ces toiles, généralement médiocres, on trouverait plus d'une œuvre des disciples de Tiepolo.





L'ANGE DE L'APOCALYPSE.
(UDINE, MUSÉE CIVIQUE.)



PRÉDICTION DE SA MATERNITÉ A SARAH.
(UDINE, PALAIS ARCHIÉPISCOPAL.)



Cl. Alinari.

LA CHUTE DES ANGES REBELLES.
PLAFOND A FRESQUES DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ARCHIÉPISCOPAL D'UDINE.



Cl. Alinari.

LE SACRIFICE D'ABRAHAM.



Cl. Alinari.

L'ÉCHELLE DE JACOB.
FRESQUES DE TIEPOLO AU PALAIS ARCHIÉPISCOPAL D'UDINE.



Cl. Alinari.

RACHEL CACHANT LES IDOLES.



Cl. Alinari.

AGAR AU DÉSERT.
FRESQUES DE TIEPOLO AU PALAIS ARCHIÉPISCOPAL D'UDINE.



Cl. Alinari.

JUGEMENT DE SALOMON.



Cl. Alinari.

LES ANGES APPARAISSENT A ABRAHAM.
(UDINE, PALAIS ARCHIÉPISCOPAL.)



Cl. Alinari.

LE PROPHÈTE ISAÏE.
(UDINE, PALAIS ARCHIÉPISCOPAL.)



Cl. Alinari.

LE PROPHÈTE DANIEL.
(UDINE, PALAIS ARCHIÉPISCOPAL.)



Cl. Naya.

LA VIERGE.
(UDINE, ÉGLISE DE LA PURETÉ.)



L'ASSOMPTION
PLAFOND A FRESQUES DE L'ÉGLISE DE LA PURETÉ A UDINE.





PETITS COMPARTIMENTS
DU PLAFOND DE L'ÉGLISE DE LA PURETÉ, A UDINE.



PLAFOND ALLÉGORIQUE.
(UDINE, MAISON CAISELLI.)



VILLA SODERINI, AUJOURD'HUI VILLA BERTI, A NERVESA.



Cl. Alinari.

VILLA PISANI, A STRA. FAÇADE PRINCIPALE.



VILLA VALMARANA, A SAN SEBASTIANO, PRÈS VICENCE.



Cl. Naya.

ENTRÉE DU GONFALONIER P. SODERINI A FLORENCE.
(NERVESA, VILLA SODERINI.)



Cl. Naya.

NICOLAS SODERINI DÉLÉGUÉ PAR LA RÉPUBLIQUE DE FLORENCE AU SÉNAT DE ROME.
(NERVESA, VILLA SODERINI.)



Cl. Naya.

APOTHÉOSE DE LA FAMILLE SODERINI.

PLAFOND A FRESQUES DU SALON DE LA VILLA SODERINI, A NERVESA.



L'HISTOIRE.
MOTIF DU PLAFOND DU SALON DU PALAIS TRENTO, AUJOURD'HUI PALAIS VALMARANA, A VICENCE.



L'IMMACULÉE CONCEPTION.
(MUSÉE DE VICENCE.)



FRESQUE DE LA VILLA CORDELLINA, A MONTECCHIO MAGGIORE.



LA FAMILLE DE DARIUS AUX PIEDS D'ALEXANDRE.
FRESQUE DE LA VILLA CORDELLINA.



LA MAGNANIMITÉ DE SCIPION L'AFRICAIN.
FRESQUE DE LA VILLA CORDELLINA.



LE TEMPS DÉCOUVRANT LA VÉRITÉ.
FRESQUE DE LA VILLA LOSCHI AU BIRON (VICENCE).



LA CHARITÉ DISTRIBUANT DES AUMÔNES.
FRESQUE DE LA VILLA LOSCHI AU BIRON.



LE SACRIFICE D'IPHIGÉNIE.
FRESQUE DU SALON DE LA VILLA VALMARANA, A SAN SEBASTIANO, PRÈS VICENCE.



MOTIF DE LA GRANDE FRESQUE DU SALON DE LA VILLA VALMARANA.



ULYSSE A L'ÎLE D'OGYGIE.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.



SATURNE.
VILLA VALMARANA.



FRESQUE DE TIEPOLO A LA VILLA VALMARANA.



ANGÉLIQUE PANSE LES BLESSURES DE MÉDOR.
VILLA VALMARANA.



APOLLON ET DIANE.
VILLA VALMARANA.



ARMIDE ABANDONNÉE PAR RENAUD.
VILLA VALMARANA.



ASCAGNE PRÉSENTÉ A DIDON.
VILLA VALMARANA.



Cl. Alinari.

SAINT ROCH ET SAINT SÉBASTIEN.
TABLEAU D'AUTEL DU DÔME DE NOVENTA VICENTINA.



PORTRAIT D'ANTOINE RICCOBUONO.
(ROVIGO, ACADÉMIE DEI CONCORDI.)



Cl. Naya.

LA VIERGE DU CARMEL.
(PIOVE DI SACCO, ÉGLISE DE S. MARTINO.)



Cl. Naya.

SAINT PATRICK ÉVÊQUE D'IRLANDE,
PRÊCHANT ET GUÉRISSANT UN INFIRME.
(PADOUE, MUSÉE CIVIQUE.)



Cl. Naya.

SAINTE THÈCLE DÉLIVRANT ESTE DE LA PESTE.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DELLE GRAZIE A ESTE.



Cl. Alinari.

UN MIRACLE DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.
TABLEAU D'AUTEL DE MIRANO.



Cl. Naya.

LE TRIOMPHE D'HERCULE.
PLAFOND A FRESQUES DU SALON DU PALAIS CANOSSA, A VÉRONE.



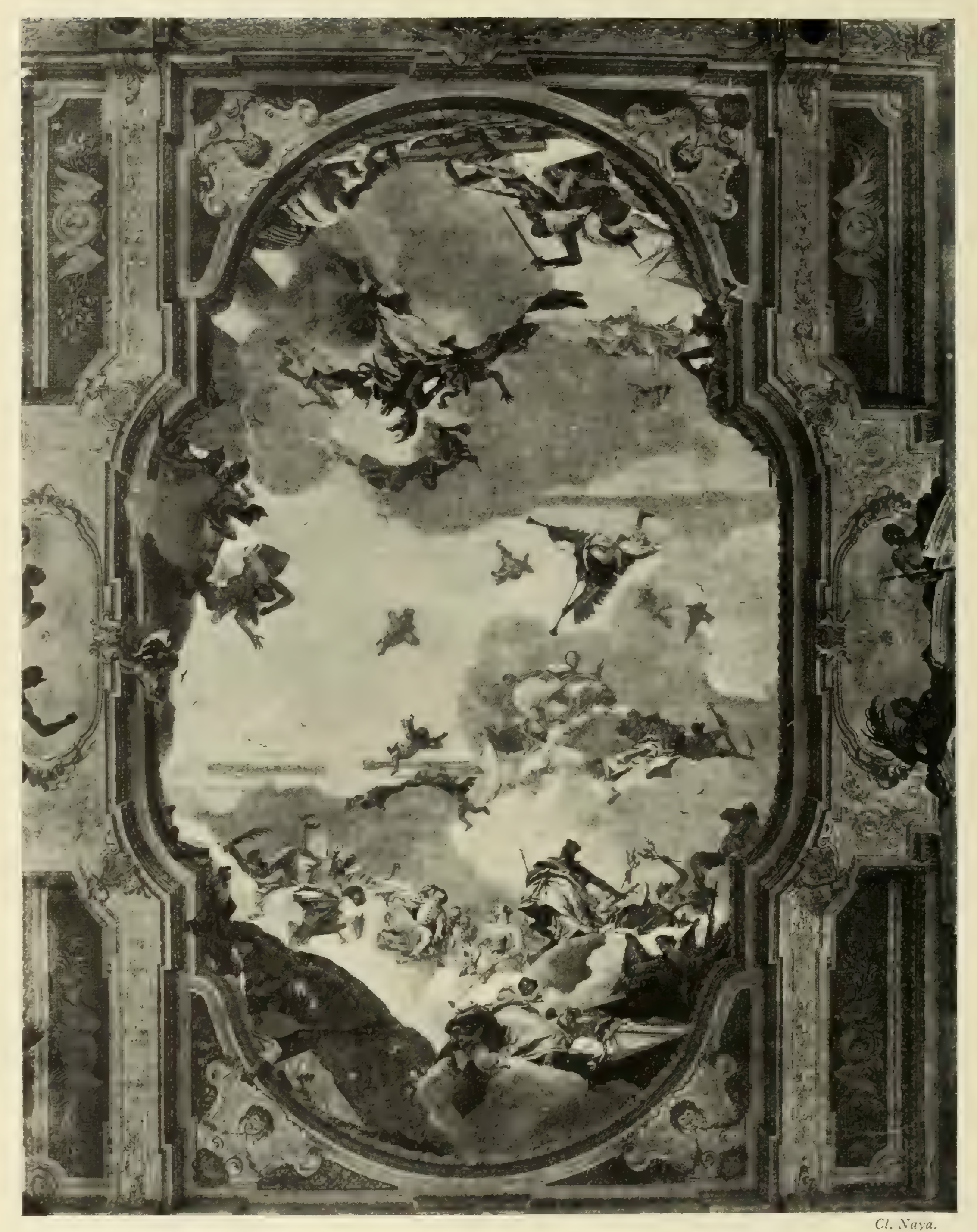
Cl. Naya

MOTIF DU PLAFOND DU PALAIS CANOSSA, A VÉRONE.



Cl. Alinari.

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
QUATRE SAINTS OLIVÉTAINS.
(VÉRONE, MUSÉE CIVIQUE.)



Cl. Naya.

LA GLORIFICATION DE LA FAMILLE PATRICIENNE DES PISANI.
PLAFOND A FRESQUE DE LA VILLA PISANI, A STRA.



C. Naya.

MOTIF DU PLAFOND DE LA VILLA PISANI, A STRÀ.



Cl. Nava.

MOTIF DU PLAFOND DE LA VILLA PISANI, A STRÀ.





CHAPITRE V

LES ŒUVRES DE TIEPOLO EN LOMBARDIE

LES ŒUVRES DE MILAN : AU PALAIS ARCHINTO.
A BERGAME : PEINTURES DE LA CHAPELLE COLLEONI.
A MILAN : ŒUVRES DE LA CHAPELLE SAN SATIRO, DES PALAIS DUGNANI ET CLERICI.
ŒUVRES DES MUSÉES DE MILAN : CRESPI, BRERA, POLDI-PEZZOLI.
A DESENZANO, VEROLANUOVA, BRESCIA, FOLZANO, PARME.

L'ORDRE chronologique des œuvres de Tiepolo en Lombardie se peut reconstituer avec plus de certitude que celui de ses travaux en Vénétie. En 1732, Da Canal écrit que Tiepolo, *qui n'a encore que trente-cinq ans, peint à Milan* (1). Da Canal fait erreur sur l'âge, plaçant la naissance de Tiepolo en 1697, un an trop tard ; mais il n'en est pas moins vrai que Tiepolo vint à trente-cinq ans, soit en 1731, à Milan, pour y décorer la maison de la rue Olmetto, qui, après avoir appartenu aux Del Conte, devint, au début du XVIIIe siècle, la propriété des Archinto.

Le peintre vénitien avait pour collaborateurs son compatriote Piazzetta, le bolonais Victor Bigari (1692-1776), qui eut une belle réputation à son époque, et Étienne Orlandi (1660-1736), également de Bologne, ornemaniste renommé. On ne saurait avoir aucun doute sur l'année ; dans la grande fresque de la Salle d'honneur de la maison Archinto, figure un Roi, qui tient à la main un cartouche où est inscrite la date de 1731.

Dans le troisième volume (p. 150) de la *Descrizione di Mi-*

(1) M. Sack fait venir Tiepolo à Milan en 1728 (p. 50) pour y peindre les fresques du palais Dugnani, que Modern place en 1734 et que nous croyons encore postérieures. D'autre part, M. Sack pense devoir rapporter à la même époque que les peintures du palais Dugnani, c'est-à-dire en 1728, les fresques du palais Archinto. Mais, touchant ces dernières, le doute n'est pas possible, car on lit sur la fresque du plafond de la grande salle au palais Archinto la date de 1731, que Modern a le premier relevée.

lano, de Serviliano Lattuada, publiée en 1737, on trouve l'allusion suivante à l'œuvre de Tiepolo : « Les étrangers admis à visiter la maison Archinto pourront admirer toutes ces peintures des meilleurs maîtres, Titien, Buonarotti, Parmegianino, Procaccino, Giordano, ainsi que les fresques du plafond du nouvel appartement, de la main du célèbre Vénitien Tiepolo et d'autres artistes modernes, peintres et architectes. »

Et dans son *Guida di Milano,* Bianconi (1) écrit en 1795 : « ... Aux plafonds de diverses pièces, les connaisseurs peuvent admirer les œuvres de notre Lanzani (2), toujours élégant et vif, et un grand nombre d'œuvres du célèbre Tiepolo, de Jean-Baptiste Piazzetta (de Venise) et de Victor Bigari (de Bologne), toutes œuvres encadrées par l'ornemaniste Étienne Orlandi, de la même ville. »

La grande peinture de la maison Archinto, où est aujourd'hui le siège de la Congrégation de la Charité, représente *le Triomphe des Arts.* Bien qu'elle ait été abîmée par de maladroits restaurateurs et que l'enduit soit fendillé par places, la composition, minutieuse mais savamment ordonnée, témoigne d'une réelle maîtrise de dessin et d'une grande beauté de coloris. Une certaine mollesse dans le clair-obscur, qui est d'ordinaire d'une extrême franchise chez le peintre, semblerait justifier l'hypothèse du critique milanais Mongeri, qui croit reconnaître dans cette œuvre le pinceau de Jean-Dominique. Mais la naissance de Jean-Dominique se place en 1727, et... il aurait eu quatre ans à cette date de 1731.

Dans les plafonds des cinq autres pièces du palais Archinto, il faut plutôt reconnaître la main d'autres peintres. Dans un encadrement doré et richement ornementé, on voit représentés des sujets mythologiques, tels que *Persée et Andromède, le Cheval Pégase, Zéphyr et Flore, Bacchus et Ariane,* et autres groupes de divinités de l'Olympe. Mais toutes ces compositions sont bien inférieures

(1) Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti,* p. 214, Milan, Silvestri, 1795.

(2) André Lanzani (de Milan), qui avait décoré lui aussi le palais Archinto, bien avant Tiepolo. Lanzani mourut en 1712.

pour la couleur et pour la forme à la grande fresque de la salle dite des Archives.

Cependant certains des petits plafonds sont dans le caractère de Tiepolo au point, même, de faire croire qu'ils ont été faits d'après les dessins du maître (1). C'est ainsi que l'esquisse de Tiepolo, *l'Aurore,* qui est à l'Académie de Vienne, serait une première idée pour un des plafonds Archinto, celui qui représente *Phaëton et Apollon.*

Tiepolo n'avait pas encore achevé cette œuvre qu'il recevait une nouvelle commande des présidents du Luogo Pio (Bureau de bienfaisance) de Bergame. Ceux-ci, ayant décidé, par une délibération du 4 septembre 1731, de faire peindre la coupole de la chapelle Colleoni par *le peintre estimé le meilleur,* choisirent Tiepolo, qui vint à Bergame à l'automne de 1731.

La chapelle, consacrée à saint Jean Baptiste, avait été commencée en 1470, sur l'ordre du général Barthélemy Colleoni, et achevée en 1476, un an après la mort du fameux condottière, dont on y plaça le tombeau. Les vieilles peintures des murs, les trophées d'armes et les étendards qui entouraient le mausolée, œuvre du sculpteur Jean-Antoine Omodeo, ont été abîmés ou détruits par le temps, et les hommes ont encore aidé à cette œuvre de destruction par des actes de vandalisme et aussi par de prétendus embellissements et restaurations. On introduisit dans l'austère oratoire du XV[e] l'aimable élégance du XVIII[e]; sur les murs et les voûtes, s'élançèrent les lignes capricieuses des stucs blancs et dorés. Les premières fresques, destinées, dans l'intention expressément formulée des présidents du *Luogo Pio,* à donner *plus de relief aux stucs et aux dorures,* furent les quatre figures représentant *la Justice, la Sagesse, la Foi* et *la Charité,* que Tiepolo peignit dans les piédouches de la voûte. Un critique d'art de Bergame en donne la description suivante :

(1) MODERN, *op. cit.*, p. 22.

« Dans la figure de *la Justice*, la plus belle des quatre, le violet clair s'harmonisant avec le vert pâle et l'azur donne une impression de paix et de sérénité ; dans *la Sagesse*, au contraire, le rouge éclatant, l'orange clair et le blanc cru des étoffes exaltent le bleu et le vert de la cuirasse et du casque, donnant une impression d'énergie et de puissance ; la figure de *la Foi*, vêtue de blanc et enveloppée d'un manteau de brocart jaune et noir, à doublure rouge, est d'une invention moins heureuse ; *la Charité*, qui eut a souffrir de l'humidité, et qui fut restaurée à l'huile par Tiepolo lui-même, dans ses tons lie de vin et bleu sombre, fait regretter, malgré sa grâce tout ombrienne, la vigueur et l'élégance des autres figures (1). »

Encore que le même écrivain ne manque pas d'admirer aussi *l'expression noble et énergique des physionomies*, on peut trouver étrange une critique pour laquelle l'expression de force et de puissance de *la Sagesse* vient du bleu et du vert de la cuirasse et du casque en opposition avec le blanc et le rouge des étoffes. Cependant il paraîtra naturel à un familier de Tiepolo qu'on juge et qu'on sente son talent à travers l'enchantement de la couleur, car c'est à la couleur qu'il demandait véritablement d'exprimer les sentiments et comme de manifester les âmes.

A l'automne de 1733, Tiepolo fut de nouveau appelé à Bergame pour y peindre trois grands tableaux dans les voûtes qui sont au haut du chœur de la même chapelle Colleoni (2).

Dans les croissants, un *Saint Barthélemy* et un *Saint Marc*, celui-ci abîmé par des restaurations, sont deux belles peintures, pas assez belles cependant pour qu'on ne puisse y voir des œuvres de disciples exécutées d'après les dessins du maître.

Dans les niches, c'est encore Tiepolo qui représenta *la Prédication au désert*, *le Baptême du Christ* et *la Décollation de Saint Jean-Baptiste* (3). Ces trois compositions sont admirables, sinon par la

(1) Caversazzi, *Di alcuni dipinti di G. B. Tiepolo*, cit., p. 217.

(2) Aux archives de l'Académie des Beaux-Arts de Bergame, on conserve un contrat relatif aux œuvres exécutées par Tiepolo à la chapelle Colleoni en 1733.

(3) Cette composition est toute différente de *la Décollation* que nous avons signalée à l'église de San

noblesse et la perfection des formes, du moins par leur caractère grandiose et par la beauté du coloris, qui est d'une allégresse et d'une transparence incomparables. On peut voir, à la Galerie Carrara-Lochis, de Bergame, des ébauches du *Baptême* et de *la Prédication*. Et il n'est pas sans intérêt de comparer *la Prédication* de Bergame avec celle du Musée de Trévise, que certains critiques ont attribuée à tort à Jean-Dominique. Dans la seconde, la composition est plus sûre, les attitudes et les mouvements sont plus justes.

On peut admirer, à la cathédrale de Bergame, un tableau d'autel, plein de majesté et éclatant de lumière, le *Martyre de Saint Jean évêque*, et à l'église de San Salvatore, un *Saint Joseph avec l'Enfant*. Ce dernier tableau, qui est dans les tons clairs, offre plus d'une ressemblance avec le *Saint Joseph* de la Galerie de Stuttgart. Il existe une ébauche de la toile de la cathédrale, à la Galerie Carrara, qui possède aussi l'esquisse d'une pale d'autel. A Bergame encore, on peut voir deux ébauches de Tiepolo, *le Martyre de Sainte Agathe* et *la Vierge à l'Enfant*, dans la collection du chevalier Piccinelli, et un troisième chez M. Venanzi. Cette dernière représente *le Couronnement d'épines*, mais sa facture, un peu lâche et maladroite, peut donner des doutes sur son authenticité (1).

On connaît moins le tableau, récemment restauré, qui orne l'église paroissiale de Rovetta, dans le Val Seriana, et dont il existe une ébauche, avec d'importantes variantes, au Musée Poldi-Pezzoli,

Giacomo de Vicence. D'après de Chennevières (p. 61), *la Décollation*, qui est au musée de Stockholm, serait contemporaine de celle de Bergame. De l'avis de Modern, à nous exprimé, celle de Stockholm serait vraisemblablement une copie de Jean-Dominique. — Modern, dans son livre, signale un dessin, fort différent de la fresque de Bergame, du *Baptême du Christ*, chez le capitaine Charles Mienzil, à Lemberg et des dessins de têtes pour *le Baptême* de Bergame, dans le carton des esquisses de Tiepolo du musée de Berlin. Un autre croquis, assez grand, du *Baptême du Christ*, se trouve chez M. Pio Fabri, à Rome.

(1) Selon Caversazzi, un autre croquis de la collection Piccinelli, *Jésus au Jardin des Oliviers*, qui passe pour être de Tiepolo, n'est pas de lui. On attribue aussi à Tiepolo un plafond à l'huile du palais Terzi, à Bergame, représentant *le Triomphe de Junon*. La manière et le coloris de cette peinture rappellent assurément ceux du maître, et la figure de Junon, montée sur un char que traînent des paons, est véritablement d'une grande beauté. Mais on y remarque des maladresses d'exécution qui dénotent plutôt l'œuvre de quelqu'un de ses disciples. Ce n'est pas non plus à Tiepolo qu'il faut attribuer, en dépit de son caractère et de ses ressemblances avec *le Martyre de Saint Jean* du dôme, un autre tableau qui se trouve au couvent de Sainte Grate, à Bergame, et représente la même sujet que nous avons vu traité pour la famille Crotta : *Sainte Grate présentant à Saint Loup les fleurs nées du sang de Saint Alexandre décapité.*

de Milan. Il représente une assemblée de saints au-dessus desquels, dans les nues, la Vierge apparaît dans sa gloire. Les figures du saint évêque agenouillé et de l'ange qui porte à la main une palme sont d'une grande beauté. Le tableau, qui est de 1736, est placé dans un splendide cadre de colonnes et de statues, œuvres du sculpteur André Fantoni de Rovetta. La vigueur du coloris et le clair-obscur magistralement traité donnent un ensemble d'un très bel effet (1).

En 1737, avant d'aller à Vicence décorer la villa Valmarana, Tiepolo se trouvait certainement à Milan, où il travaillait aux peintures de San Satiro, annexe de l'église de Sant' Ambrogio, de Milan.

L'antique basilique, dite basilique de Fausta, où saint Ambroise déposa la dépouille mortelle de saint Satire, à côté de celle de Saint Victor, prit de ce fait le nom de Saint-Satire, ou encore de Saint Victor *au Ciel d'or,* à cause de ses mosaïques sur fond d'or. La basilique fut restaurée par les soins du cardinal Erba Odescalchi en 1737, dans la dernière année de son administration épiscopale. Lattuada, dans le quatrième volume de sa *Descrizione* déjà citée, publié en 1738, ne laisse aucun doute sur la date où Tiepolo exécuta ses peintures. Il écrit en effet : « En 1737, on restaura la chapelle, et l'on ajouta aux murs deux peintures dont l'une représentait *le Martyre de Saint Victor* et l'autre, *le Naufrage de Saint Satire* ; ces peintures, à la détrempe, furent exécutées par le célèbre peintre Tiepolo, de Venise... A gauche de la même chapelle, se trouve la sacristie des Moines, où sont conservés un grand nombre d'objets précieux... et sur la voûte de laquelle Saint Bernard dans sa gloire, a été représenté par le célèbre Tiepolo, de Venise. »

Ce n'est donc pas avant 1737 que Tiepolo peignit, à la détrempe, *le Martyre de Saint Victor* et *le Naufrage de Saint Satire,* dans le passage qui conduisait à la basilique, et c'est également à

(1) FRIZZONI, *Illustrazioni di alcune opere,* cit. — voir aussi *l'Arte in Bergamo et l'Accademia Carrara,* p. 69, Bergame, 1887.

partir de cette date de 1737, — c'est-à-dire quand l'archevêque Erba entreprit les restaurations, — que Tiepolo peignit à la fresque le *Saint Bernard dans sa gloire*, d'un saisissant caractère décoratif, qui orne le plafond de la sacristie dite *delle Messe*. Quand on voulut, en 1876, rendre son ancienne forme à la chapelle, les deux peintures à la détrempe furent détachées du mur, portées sur toile non sans grand dommage, et pendues ensuite aux murs de la chapelle ; elles sont aujourd'hui dans le plus triste état, et l'on n'y distingue presque plus rien. L'architecte Luc Beltrami possédait une belle ébauche du *Martyre de Saint Victor*, qu'il a vendue, dans une très louable intention (1), à un marchand d'antiquités de Milan, Grandi.

Tiepolo est venu une troisième fois à Milan pour y exécuter à nouveau d'importantes commandes aux palais Dugnani et Clerici. Ce voyage doit se placer au début de 1740 : on en a une indication certaine dans le contrat du 21 décembre 1739, par lequel on confie à Tiepolo les travaux de l'École del Carmine, à Venise (2). Tiepolo hésita d'abord à accepter la commande, « non qu'il la refusât, mais il ne pouvait l'accepter faute de temps, en raison de ses occupations, et notamment d'un contrat à exécuter à Milan ». Tiepolo donc n'était pas à Milan à cette époque, comme le croit Modern, mais seulement sur le point d'y partir. Les directeurs de l'École del Carmine, par l'intermédiaire d'amis communs, pressent le peintre de remettre son départ à un autre moment, et à la fin ils réussissent, par d'*adroites suggestions, relatives aux services de la Vierge Marie, à lui faire abandonner pour l'heure le projet milanais et accepter les travaux de l'École*. Il est dès lors très probable que, poussé par le désir de satisfaire les confrères del Carmine sans toutefois renoncer à la commande de Milan, Tiepolo se mit de tout cœur au travail à l'École del Carmine ; avec son admirable rapidité, il dut commencer et achever, dans les premiers mois de l'année 1740, la magnifique tableau de la Vierge, après quoi il

(1) A savoir pour pouvoir achever la tour de Filarete, élevée à la mémoire du roi Humbert Ier, au château Sforza. L'ébauche fut payée 4 000 francs par l'antiquaire Antoine Grandi.

(2) URBANI, *Tiepolo et sa famille, cit.*, p. 105 sqq.

partit pour Milan, remettant l'achèvement des travaux de l'École à son retour, c'est-à-dire à 1743. Et, de fait, le tableau central de l'École porte, sur une pierre tombale près du bienheureux Simon Stoch, une date en chiffres romains, très visible, et, bien qu'un gros bâton qui la traverse en cache une partie, on peut lire encore distinctement les deux derniers chiffres XL, ce qui prouve bien que le tableau fut achevé en 1740. Au contraire, les deux autres tableaux de l'École portent, on l'a vu, la date de 1744, date qui doit être celle de leur achèvement, encore que le plafond ait été exposé au public dès le 2 juin 1743. Entre 1743 et 1744, Tiepolo se trouvait de nouveau à Venise, travaillant au grand plafond des Scalzi. Il doit donc être allé à Milan décorer les palais Clerici et Dugnani vers le milieu de 1740, et il doit y être resté jusqu'en 1743, étant donné le nombre et l'importance des œuvres qu'il y exécuta, soit seul, soit en collaboration avec ses élèves.

Cette œuvre du palais Clerici est une des plus grandioses qu'on doive à l'inépuisable imagination et à l'art singulièrement hardi du maître.

Le palais qui s'élève dans la rue Clerici, ancienne rue San Protaso *ad Monacos*, et qui est aujourd'hui le siège du Tribunal Civil, appartenait à un certain Charles Visconti quand il fut acheté, en 1653, par le docteur Charles Clerici. C'est en 1736 seulement qu'il devint la propriété du maréchal Georges Antoine Clerici, qui combattit dans l'armée de Marie-Thérèse et se rendit célèbre par son luxe et ses prodigalités (1). Clerici le restaura, et il en fit une somptueuse demeure ; mais, en 1737, les travaux n'étaient pas terminés, car Lattuada, dans son quatrième volume (1738), n'aurait pas passé leur achèvement sous silence. C'est un peu avant 1740 qu'il faut placer la fin de cette grandiose restauration : un poète anonyme, en effet, dédie des vers au *mérite incomparable* de Tiepolo *à l'occasion de son séjour à Milan, où il décore de peintures le*

(1) Le maréchal Clerici obtint en 1744, de Marie-Thérèse, l'autorisation de créer un régiment d'infanterie nationale, qui fournissait leurs garnisons aux forts de Milan, Trezzo et Lecco. C'est lui aussi qui fit construire sur le lac de Côme la splendide villa, qui porte aujourd'hui le nom de *Villa Carlotta*.

palais de S. E. le marquis don Georges Clerici, en l'année 1740 (1).

Dans la galerie, tout entière décorée de tapisseries et de glaces, Tiepolo a peint sur la voûte (22 m. × 5 m. 36) *la Course du Soleil.* Au milieu s'élance le quadrige de Phébus, avec des poitrails de chevaux qui, vus d'en dessous, renouvellent les prodiges du *Triomphe de Venise* de Paul Véronèse. Mais ici c'est Mercure qui est « le fourrier » du soleil et court devant lui au lieu de la traditionnelle Aurore ; ce qui pourrait bien signifier que cette lumière, dont le peintre-poète célèbre la gloire, est en même temps la lumière de l'esprit. Et, en effet, la composition qui se déroule à l'entour, accrochant, comme à l'ordinaire, ses motifs aux angles des corniches, les renversant sur des coussins de nuées, mêle dans sa merveilleuse richesse les souvenirs de l'antique Olympe aux fastes de la civilisation moderne avec la plus curieuse et la plus heureuse témérité. De tous côtés surgissent de beaux nus dans les plus audacieux raccourcis, dans un envol magnifique d'étoffes, des corps musculeux, des chairs splendides, qui sont des nymphes, des muses, des fleuves, des vents et d'autres dieux ou demi-dieux des deux sexes ; avec cela une foule brillante et tumultueuse de pages, de lansquenets, de négrillons et des attributs de toutes sortes se rapportant, à ce qu'il semble, au commerce, à la navigation, aux beaux arts. On voit paraître jusqu'à une énorme tête d'éléphant et une mâchoire de crocodile avec toutes ses dents, qui s'avancent comme si elles allaient passer par-dessus la corniche. Il n'y manque même pas le nain traditionnel ; mais cette fois, par un caprice nouveau, il est en haut-relief, et la légende veut que ce soit le portrait d'un serviteur des Clerici qui aurait été pendu pour avoir insulté une dame de la famille.

Un critique moderne, pourtant autorisé, Mongeri, a porté sur la fresque du palais Clerici un jugement d'une excessive sévérité. Il écrit : « Ce qu'on ne saurait oublier, c'est la merveilleuse fresque

(1) *Poesie di G. B. D. P. dedicate al merito singolarissimo di G. B. Tiepolo, celebre pittore veneto, etc., in occasione che si trova a Milano a dipingere nella casa di S. E. il marchese D. Giorgio Clerici nell' anno 1740*, Milan, typ. Bolzoni. — La grande fresque de la galerie est aujourd'hui très abîmée.

de Tiepolo : merveilleuse n'est pas trop fort, car la plus triste décadence a ses merveilles. A la prendre, en effet, comme une caricature de Caliari, dont, selon l'opinion de son temps, Tiepolo fut un imitateur, on ne peut cependant refuser à cette caricature de singulières qualités d'œil et de main... Il est évident que le peintre a pris le prétexte d'un assemblage de personnages symboliques bizarrement accouplés et souvent ridicules pour étaler des chairs adipeuses, des muscles contournés, des visages grimaçants, des animaux difformes ; tout cela dans un pêle-mêle d'étoffes compliqué, de draperies qui s'envolent, d'instruments, d'objets hétéroclites, qui, par surcroît, ne sont pas présentés sous leur aspect naturel, mais dans de si extraordinaires raccourcis qu'il est impossible de dire où commence et où finit chacun d'eux (1). »

Ce n'est pas à l'époque des fresques du palais Clerici, selon Modern (p. 217), qu'il faut placer les fresques du palais Dugnani, mais en 1734, après le retour de Bergame, à cause des nombreuses ressemblances qu'elles présentent avec les peintures de la Chapelle Colleoni. Nous ne saurions attacher une extrême importance à de telles ressemblances, qui peuvent avoir une autre explication, car la mémoire fidèle du peintre conservait, à de longues années de distance, le souvenir de certains motifs ; mais nous croyons aussi que les décorations du palais Dugnani datent du troisième séjour du peintre à Milan (2). Le palais appartient aujourd'hui à la ville, qui y a installé une école supérieure de jeunes filles. Une salle du palais, *plus grandiose que belle*, au dire de Pirovano (3), a été peinte tout entière, murs, plafond et croissants, par le maître à la féconde imagination. Le sujet choisi par le peintre passe pour être l'histoire d'Esther et d'Assuérus; mais il est plus vraisemblable que les trois compositions représentent *Sophonisbe recevant le poison de Masinissa Syphax enchaîné devant Scipion l'Africain*, et la *Magna-*

(1) Mongeri, *L'arte in Milano*, p. 442, Milan, 1872.

(2) Beltrami aussi (*Il Tiepolo a Milano*, cit.), sans préciser la date, croit que les fresques doivent être rattachées au troisième séjour à Milan.

(3) Pirovano, *Nuova guida di Milano*, p. 245, Milan, Silvestri, 1857.

nimité de Scipion. Ces sujets, aussi bien, ne sont qu'un heureux prétexte à un magnifique déploiement de costumes orientaux, et l'éclat des couleurs, qui s'allie d'ailleurs à une rare délicatesse de touche, fait penser, malgré l'infériorité des ressources de la peinture à fresque, aux tableaux de Paul Véronèse. On attribue aussi à Tiepolo la peinture du grand escalier représentant *Bacchus, Briarée, Vénus et l'Amour*; mais nous croyons plutôt qu'elle est l'œuvre d'un de ses pâles imitateurs. Quant aux autres salles du palais Dugnani, il est probable que leurs plafonds sont peints, en plus grand nombre, par le milanais Porta, à en juger d'après leur facture, très négligée, qui ne rappelle aucunement l'aisance magistrale de Tiepolo.

Il existe encore d'autres œuvres de Tiepolo à Milan (1). A la galerie Crespi, se trouve un buste de *Sainte Livarina*, où la sainte incline adorablement son visage rose encadré d'une guimpe blanche, et un tableau d'autel, *Sainte Anne présentant à Dieu le Père Marie enfant*, vision poétique qui donne aux yeux une fête de couleurs. La Sainte Enfant est assise entre ciel et terre sur une nue, que colore de pourpre le rayon divin du Père Éternel, tandis qu'Anne à genoux tend les bras pour la recevoir. En bas, on voit la ville de Cividale avec le pont sur le Natisone. La lumière qui est répandue sur toute la scène lui donne un bel air d'allégresse.

La question de l'authenticité de cette toile a soulevé de grandes discussions. Les uns firent remarquer les tons livides et couleur de rouille qui caractérisent ce tableau et le distinguent fâcheusement des autres œuvres de Tiepolo ; les demi-teintes cherchées et pré-

(1) Beltrami (*loc. cit.*) signale d'autres fresques de Tiepolo, aujourd'hui détruites, au palais Tanzi à Milan. En effet, certains guides de la fin du xviie siècle citent des peintures de la *Maison Tanzi*, laquelle se trouve rue Bigli, au coin de la rue Manzoni. La maison Tanzi, où se trouvait une *magnifique peinture* de Tiepolo, appartenait, comme les maisons voisines, à Poldi-Pezzoli ; mais elle n'a rien de commun, comme le croit M. Sack (*op. cit.*, p. 56), avec le célèbre musée qui est rue Morone. Au musée Poldi-Pezzoli sans doute, on trouve des ébauches à l'huile de Tiepolo pendues aux murs, mais on chercherait en vain, hélas ! les décorations de l'ancien peintre vénitien vues par M. Sack ou des figures de ses *Caprices* aux plafonds de ce palais qui fut décoré à la fresque d'abord par Castelli, puis par Louis Scrosati (né en 1814), qui a copié maintes figures de Tiepolo.

parées sur la palette et transportées telles quelles sur la toile sans aucune de ces trouvailles à la Tiepolo qui sont comme des éclairs d'inspiration ; les têtes et les mains d'un modelé pauvre, les figures sans style et la technique enfin qui n'a rien de commun avec celle du peintre vénitien. Et ils concluaient en déclarant que le tableau n'était qu'une copie. Mais d'autres contestaient, avec raison, croyons-nous, la valeur de ces preuves ; ils montraient que, d'abord, le coloris de Tiepolo n'était pas d'ordinaire assez égal pour qu'on pût tirer argument contre l'authenticité du tableau de sa couleur livide et rubigineuse. Et ils ajoutaient, d'ailleurs, qu'il y avait peu d'œuvres de Tiepolo qui offrissent une plus grande richesse de coloris. Quant aux qualités ordinaires de sa peinture, on les retrouve dans la franchise et la hardiesse de la facture, dans l'ampleur et la noblesse du dessin, dans la vie qui anime les figures. Les critiques les plus autorisés acceptèrent cette seconde façon de voir, et aujourd'hui il n'y a presque plus personne pour douter de l'authenticité de ce tableau. Il est resté jusqu'à 1810, au couvent des Bénédictines de Sainte-Claire, à Aquilée, et il en existe une gravure de Laurent, le second fils de Tiepolo (1).

Il faut ajouter aux œuvres de Milan une belle ébauche mouvementée de la galerie Brera, *Une bataille des Vénitiens contre les Turcs,* et les ébauches qui sont au Musée Poldi-Pezzoli, du tableau d'autel de l'église de Rovetta et des figures allégoriques des plafonds Barbarigo-Martinengo, de Venise, et Caiselli, d'Udine ; plus, au même Musée, un croquis représentant *la Vocation de Saint Louis* et un autre représentant *Josué arrêtant le soleil* (2). Il y a encore au Musée du château Sforza une ébauche de *la Communion de Sainte Lucie* et une autre qui représente un *Évêque en prières*

(1) Maniago, *Guida di Udine e Cividale,* p. 106, Udine, 1839. Cette toile fut refusée à son propriétaire, G. B. Crespi, par le Comité de l'Exposition Tiepolo, ouvert à Venise en 1896, comme apocryphe, et le professeur Jules Cantalamessa expliqua les raisons de ce refus dans son rapport. Le sévère jugement de la Commission fut contesté par Aldo Noseda (*Misovulgo*) dans un article publié par l'*Arte Illustrata* (Milan, typ. Verri, janv. 1877).

(2) On attribue à Jean-Baptiste encore une autre ébauche du musée Poldi-Pezzoli, *la Vierge adorée par Saint Dominique et Sainte Thérèse* (Sack, *op. cit.*, p. 57). Mais cette ébauche est, sans doute, de Jean-Dominique.

dans la collection Aldo Noseda. Il existait dans la collection du peintre Bertini une ébauche, *le Christ rendant la vue à un aveugle*, qui fut vendue aux enchères. Deux élégants tableautins (72 cm. × 52 cm.), qui firent longtemps l'ornement du palais Arese sur le cours Venezia, ont été provisoirement envoyés par la comtesse Marie Arese Pallavicino à sa villa d'Osnago. L'un représente *la Naissance de la Vierge* : on y voit sainte Anne couchée, entourée d'anges et de visiteurs en allégresse. Dans l'autre, la *Présentation au Temple*, la Vierge enfant, accompagnée de sainte Anne, est reçue au haut d'un escalier par le grand prêtre ; on lit sur un des degrés de l'escalier la date de 1750. Il ne faut pas oublier non plus deux tableaux de Canaletto, de dimensions beaucoup plus grandes qu'à l'ordinaire, dont les maquettes seraient de Tiepolo : l'un représente *la Fête de l'Ascension à Venise*, l'autre *Bolagno, ambassadeur de l'Empire*, se rendant, en 1729, au palais ducal, en grand apparat, pour la présentation à la Seigneurie de Venise. Ces tableaux sont, assurément, peints dans un beau mouvement et constituent de très intéressants documents pour l'histoire des mœurs et du costume.

On attribue aussi à Tiepolo les fresques du palais Casnedi, aujourd'hui palais Raimondi au Birago, près Monza (1) ; elles présentent en effet une certaine analogie de composition et de style avec les fresques du palais Labia ; c'est bien le même arrangement théâtral, les mêmes gestes des personnages, la même fougue et la même sûreté dans la fantaisie ; mais ces ressemblances ne suffisent pas, et c'est en vain qu'on chercherait dans le dessin ou dans le modelé la superbe franchise de Tiepolo ou la vigueur de sa facture, cette manière enfin qui le caractérise et qu'on ne saurait confondre avec aucune autre. La vérité, c'est, probablement, qu'ayant à exécuter à Milan, où les plus grands personnages se

(1) Les fresques des palais Archinto, Dugnani, Clerici de Milan et Raimondi au Birago, ont été reproduites en héliotypie dans une publication de l'ingénieur Gérard Molfese, avec préface de A. Centelli, Turin, 1898.

disputaient ses œuvres, quantité de commandes en peu de temps, il a dû se borner à faire l'esquisse de ces compositions, qui furent ensuite exécutées par ses élèves. Mais elles ne sont pas, en tout cas, de Jacques Guarana (1), qui est un peintre plus ramassé, plus vigoureux et moins élégant que l'auteur de ces fresques.

Deux autres villes de Lombardie, Desenzano et Verolanuova, se glorifient de posséder des œuvres de Tiepolo. La *Dernière Cène* de la Cathédrale de Desenzano est remarquable par sa composition (1). De nombreuses figures animent cette toile oblongue ; la figure du Christ, toute de douceur et de sérénité, y forme un saisissant contraste avec celles des apôtres, où se marquent, en diverses attitudes, l'agitation et la colère. Mais, si l'on doit reconnaître, sans aucun doute, dans cette toile, le pinceau libre et franc du maître, de graves doutes ont été en revanche élevés touchant l'authenticité de deux peintures de l'église prévôtale de Verolanuova. Ce sont deux immenses toiles (5 m. 50 × 10 m.) placées l'une vis-à-vis de l'autre sur les murs de la chapelle du Saint-Sacrement ; elles représentent *le Miracle de la Manne* et *le Sacrifice de Melchisédech*, qu'une longue tradition considère comme des œuvres de Tiepolo. Mais des critiques autorisés ont estimé au contraire que, si elles étaient du maître, les couleurs y seraient plus transparentes, les chairs y auraient plus d'éclat, la facture plus de nerf, qu'on n'y verrait pas, enfin, des fautes de dessin comme celle qu'on trouve dans le bras levé d'un ange qui est posé sur un nuage. L'exécution du *Sacrifice de Melchisédech* est la plus faible des deux : la couleur du fond comme celle des figures du premier plan est opaque, et les formes sont pesantes, la faiblesse de la facture contraste avec la prétention de l'idée. Cette fois encore, une conclusion se présente naturellement à l'esprit, c'est que ces peintures auraient été exécutées d'après les dessins et les croquis du

(1) Sack, *op. cit.*, p. 57.

(2) La municipalité de Desenzano nous informe que le tableau fut placé au dôme vers 1738. L'eau-forte de Jean-Dominique reproduisant ce tableau est dédiée à Antoine-Marie Zanetti.

grand peintre par un imitateur fidèle, peut-être son fils Jean-Dominique (1).

Quels que soient les doutes où incline un tel jugement, ils disparaissent quand on se trouve en face des deux immenses toiles. A voir cette manière rapide, dont la facilité confine au dédain, on ne peut hésiter ; c'est bien là le caractère et la facture de Tiepolo ; tout s'y retrouve : les gestes des personnages, le déroulement des étoffes, les expressions, et jusqu'à certains détails vraiment admirables comme les femmes, les vieillards et les enfants, d'un magnifique mouvement, qu'on voit au premier plan du *Miracle de la Manne.* Non seulement on trouve dans cette toile, malgré les graves dommages qu'elle a subis, la fécondité d'imagination du peintre, la richesse de son invention, la liberté de mouvement de ses personnages, le grand art de ses draperies, son style large et puissant, mais on y voit aussi cette sorte d'audace qui lui faisait vaincre toutes les difficultés de la technique et qu'on chercherait en vain chez les plus heureux imitateurs du maître. En dépit de la pâle lumière de l'église, de la poussière et des dégradations de la toile, des têtes graves et souriantes viennent encore charmer les regards ; des groupes magnifiques, où brille un art souverain, apparaissent aux yeux éblouis. D'autre part, on peut reconnaître la première idée de ce tableau dans deux croquis achetés à Venise par le peintre César Macari (de Rome) et qui sont tout à fait dans la manière de Tiepolo. Il nous semble donc qu'on peut ajouter foi à la tradition, qui existe depuis longtemps à Verolanuova, et selon laquelle les papiers de ces deux tableaux se trouvent dans les archives de la famille Gambara, qui paya les deux toiles 10 000 francs. On peut admettre aussi l'hypothèse d'après laquelle le comte Jean-François Gambara, prévôt de Verolanuova, allant souvent à Venise où était le palais de sa famille,

(1) C'est l'avis du professeur Toesca, ancien inspecteur du musée royal de Brera, qui, sur notre demande, fut chargé, par le ministre de l'Instruction publique, d'aller à Verolanuova examiner les deux tableaux.

y aurait connu Tiepolo et lui aurait demandé de décorer la belle église du XVIIe siècle de Verolanuova. Mais à quelle date faut-il placer ces événements ? Probablement vers 1740 (1).

A Brescia, Tiepolo n'a laissé aucune peinture, mais il y alla très probablement en 1745, pour aider de ses conseils et peut-être de son pinceau son fils Jean-Dominique, qui, à peine âgé de dix-huit ans, travaillait déjà à l'église des Santi Faustino et Giovita. Et il était certainement à Brescia, en mars 1759, ainsi qu'il appert d'une lettre qu'il écrivit à cette date à l'abbé poète Innocent Frugoni, secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts de Parme (2). Il devait probablement revenir à cette époque du bourg de Folzano, près Brescia, où il avait orné le maître autel de l'église d'un tableau, que personne ne signale, mais qui est connu par une gravure de Jean-Dominique (3). La toile, où resplendit une allégresse de couleurs, est en parfait état et telle que si elle sortait des mains de l'artiste. Elle doit d'avoir été si bien conservée à ce qu'elle fut oubliée dans une église de campagne à l'abri de ceux qui, à force de sollicitude et de tendresse, finissent par abîmer les tableaux. Elle représente le *Baptême de l'Empereur Constantin par le pape Sylvestre*. L'empereur malade, le visage déjà marqué par la mort, le corps couvert d'un drap blanc, a les pieds dans la vasque du baptême, et, les bras croisés sur la poitrine, dans une attitude de dévote componction, il reçoit l'eau lustrale que le Pape, un robuste vieillard enveloppé d'un manteau rouge vif, lui verse d'une aiguière sur la tête. Dans le fond, deux jolis pages coquettement vêtus à la mode du XVIe siècle assistent à la cérémonie. La figure maladroite de l'ange, qui descend en volant du ciel et tient dans ses mains la tiare pontificale, est moins belle et d'un mouvement disgracieux et contourné.

Nous sommes à même de donner des renseignements certains

(1) Marini Jean-François, *Verolanuova*, p. 145 sq., Brescia, 1907.
(2) Ricci, *I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma*, op. cit., p. 17.
(3) Personne ne parle de cette pale. M. Sack (p. 230) la croit perdue.

sur cette œuvre importante et pour ainsi dire ignorée. Nous avons trouvé aux archives paroissiales de Folzano un manuscrit contenant de précieuses indications sur l'église et le tableau. L'église de Folzano fut commencée en 1740, et le président de l'école du Rosaire Barthélemy Foni tint registre de tout ce qui concernait la fabrique. Voici ce qu'il écrit sur les travaux de l'intérieur de l'église, sur les ornements du maître autel et sur le tableau de Tiepolo : « La présente année 1757, le 8 mars, le stucateur Félix Pasquelli, assisté du maçon Gaspard Cami, a commencé la corniche et les chapiteaux, et de même toutes les ferrures et tous les vitrages qui sont faits avec grand soin de façon à durer. On a commencé également le soubassement de marbre du chœur, et, avant la fin de l'année, on finira celui de la table ou maître autel, qui est aussi en marbre, et auquel on travaille dès ce moment ; on espère en décembre prochain pouvoir placer dans le soubassement du maître autel la pale représentant le pape saint Sylvestre baptisant l'empereur Constantin, dont la commande a été faite, moyennant la somme de cent sequins, à Jean-Baptiste Tiepolo (de Venise), un des peintres les plus savants et les plus célèbres de ce temps, qui a pris l'engagement d'apporter tous ses soins et tout son zèle à l'exécution de ladite pale. »

En décembre 1757, le maître autel avec son riche et bizarre encadrement de moulures représentant des saints, des anges et des évêques, était achevé. Mais le peintre, trop occupé, n'avait pas terminé le tableau, et il ne put le livrer que deux ans plus tard. Peut-être, comme nous l'avons dit, l'apporta-t-il lui-même à Folzano, en mars 1759, quand il alla à Brescia; mais, en tout cas, il n'assista pas à l'inauguration de sa pale, car on trouve dans le manuscrit de Foni la note suivante : « Le 30 septembre 1759 fut exposée la nouvelle pale du maître autel. »

Il faut enfin signaler une autre église d'une ville voisine de Lombardie, qui a le bonheur de posséder une œuvre magnifique

de Tiepolo. A l'église des Capucins de Parme se trouvait le tableau d'autel représentant *Saint Fidèle de Siegmaringen abattant l'Hérésie et le Bienheureux Joseph de Leonesse en prières* (1 m. 71 × 2 m. 47). Nous ne possédons aucun renseignement précis sur ce tableau (1), et Corrado Ricci, qui a fait de nombreuses recherches pour déterminer sa date, n'a pu arriver qu'à cette conclusion assez vague : « Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il a été fait entre 1747 et 1757 (2). » Pas avant 1752, toutefois, car à cette date elle ne figure pas encore dans le *Guide des meilleures peintures qui se trouvent dans la plupart des églises de Parme, au jugement de* Clément Ruta (Parme, Gozzi, 1752, p. 27-33).

Ce tableau passa en 1810 au musée de Parme, où il attire l'attention au milieu même des œuvres lumineuses du Corrège. L'œuvre est parmi les plus belles du peintre vénitien, par la couleur, le dessin, l'expression. Le coloris enchante les yeux ; c'est comme une musique de couleurs d'une douceur infinie ; sur le dos de la femme qui symbolise l'Hérésie, peinte dans des tons pâles et verdâtres, mêlés en demi-teintes, la palette de Tiepolo a prodigué toutes ses richesses.

(1) Aucun des anciens auteurs de *Guides de Parme* n'en parle avant Affo, qui dans le *Parmigian servitor di Piazza* (Parme, 1799) s'en tire par ces quelques mots : *A gauche 1re chapelle. S. Fidèle de Siegmaringen — Jean-Baptiste Tiepolo de Venise.*

(2) Ricci, *op. cit.*, p. 14. Dans cette étude, à la page 8, Ricci corrige aussi une erreur du *Catalogue du Musée* (p. 58) : « L'autre saint (capucin lui aussi et dans le même tableau) dans les inventaires et les catalogues du musée, figure à tort sous le nom de saint Bernard ou sous celui de saint Laurent de Brindisi. Pour exclure le second, il suffisait de se rappeler qu'il fut béatifié par Pie VI en 1783, c'est-à-dire treize ans après la mort de Tiepolo.





Cl. Ing. S. Mojese, Turin.

LE TRIOMPHE DES ARTS.

PLAFOND A FRESQUES DE LA GRANDE SALLE DE LA MAISON ARCHINTO A MILAN.



Cl. Taramelli.

LA JUSTICE.

FRESQUE DE LA VOÛTE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



Cl. Taramelli.

LA SAGESSE.

FRESQUE DE LA VOÛTE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



Cl. Taramelli.

LA FOI.

FRESQUE DE LA VOÛTE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



Cl. Taramelli.

LA CHARITÉ.

FRESQUE DE LA VOÛTE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY.



Cl. Taramelli.

LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN BAPTISTE.
FRESQUE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



Cl. Taramelli.

PRÉDICATION AU DÉSERT DE SAINT JEAN BAPTISTE.
FRESQUE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



Cl. Taramelli.

LE BAPTÊME DU CHRIST.
FRESQUE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.



LE MARTYRE DE SAINT JEAN ÉVÊQUE.
CROQUIS DU TABLEAU D'AUTEL DU DÔME DE BERGAME.
(BERGAME, GALERIE CARRARA.)



PRÉDICATION AU DÉSERT DE SAINT JEAN BAPTISTE.
TABLEAU A L'HUILE DU MUSÉE CIVIQUE DE TRÉVISE.



C. Naya.

LE MARTYRE DE SAINT JEAN ÉVÊQUE.
TABLEAU D'AUTEL DE LA CATHÉDRALE DE BERGAME.



Cl. Hœfle.

SAINT JOSEPH AVEC L'ENFANT.
MUSÉE DE STUTTGART.



SAINT JOSEPH AVEC L'ENFANT.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DE SAN SALVATORE, A BERGAME.



LA VIERGE DANS SA GLOIRE ET QUELQUES SAINTS.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DE ROVETTA DANS LE VAL SERIANA.



Cl. Ing. G. Molfese, Turin.

SAINT BERNARD DANS SA GLOIRE.

PLAFOND DE LA SACRISTIE « DELLE MESSE » A SANT'AMBROGIO DE MILAN.



ÉBAUCHE DU MARTYRE DE SAINT VICTOR DE LA CHAPELLE DE SAN SATIRO, A MILAN.



Cl. Naya.

JOSUÉ ARRÊTANT LE SOLEIL.
(MILAN, MUSÉE POLDI-PEZZOLI.)



Cl. Ing. G. Molfese, Turin.

LA COURSE DU SOLEIL.

MOTIF DU PLAFOND DE LA GRANDE SALLE DU PALAIS CLERICI, A MILAN.



Cl. Brogi.

LA COURSE DU SOLEIL.
MOTIF DU PLAFOND DE LA GALERIE DU PALAIS CLERICI, A MILAN.



Cl. Ing. G. Molfese, Turin.

MOTIF DU PLAFOND DE LA GRANDE SALLE DU PALAIS CLERICI, A MILAN.



Cl. Ing. G. Molfese, Turin.

MOTIF DU PLAFOND DE LA GRANDE SALLE DU PALAIS CLERICI, A MILAN.



Cl. Ing. G. Molfese, Turin.

FRESQUE DU PALAIS DUGNANI, A MILAN.



Cl. Ing. G. Molfees, Turin.

FRESQUE DU PALAIS DUGNANI, A MILAN.



Cl. Brogi.

BATAILLE DES VÉNITIENS CONTRE LES TURCS AVEC UNE APPARITION CÉLESTE.
(MILAN, MUSÉE DE BRERA.)



Cl. Ing. G. Moltese, Turin

FRESQUE DU PALAIS DUGNANI, A MILAN.



Cl. Anderson.

SAINTE ANNE PRÉSENTE A DIEU LE PÈRE MARIE ENFANT.
(MILAN, GALERIE CRESPI.)



Cl. Naya.

LE CHRIST RENDANT LA VUE A UN AVEUGLE.
AUTREFOIS DANS LA COLLECTION DU PEINTRE JOSEPH BERTINI.



LA VOCATION DE SAINT LOUIS.
(MILAN, MUSÉE POLDI-PEZZOLI.)



PEINTURE DÉCORATIVE DU PALAIS CASNEDI, AUJOURD'HUI PALAIS RAIMONDI, AU BIRAGO.



LA DERNIERE CÈNE.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE DESENZANO.



LE MIRACLE DE LA MANNE.
ÉBAUCHE DU TABLEAU DE VEROLANUOVA.



LE SACRIFICE DE MELCHISÉDECH.
ÉBAUCHE DU TABLEAU DE VEROLANUOVA.



Cl. Grandoni.

LE BAPTÊME DE L'EMPEREUR CONSTANTIN.
TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DE FOLZANO (BRESCIA).



LE BAPTÊME DE L'EMPEREUR CONSTANTIN.
GRAVURE DE JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.



C. [illegible]

LA TÊTE DE L'EMPEREUR CONSTANTIN.
MOTIF DU TABLEAU D'AUTEL DE FOLZANO.



Cl. Alinari.

SAINT FIDÈLE DE SIEGMARINGEN ABATTANT L'HÉRÉSIE.
(MUSÉE DE PARME)





CHAPITRE VI

TIEPOLO EN ALLEMAGNE

LE TABLEAU DE DIESSEN.
L'ŒUVRE DE WÜRZBOURG : LES FRESQUES DU PALAIS ÉPISCOPAL.
LES ŒUVRES DE MÜNSTERSCHWARZACH. || AU MUSÉE DE WÜRZBOURG.
LA COLLECTION GUTENBERG. || L'EXPOSITION TIEPOLO DE WÜRZBOURG.

Les artistes vénitiens jouissaient d'une grande renommée dans toute l'Europe, et particulièrement en Allemagne, où l'écrivain comte Algarotti avait grandement contribué à la réputation de ses compatriotes. Algarotti, en effet, avait été le favori du grand Frédéric et le familier d'Auguste II, électeur de Saxe et roi de Pologne, qui lui avait donné mission d'acheter des œuvres d'art en Italie pour le Musée de Dresde.

Vers cette époque, il advint qu'une humble bourgade de la Haute-Bavière, Diessen, voulut avoir, elle aussi, des œuvres de deux peintres vénitiens, en grand renom à cette époque, Tiepolo et Jean-Baptiste Pittoni. Diessen, sur le lac d'Ammer, possède un antique couvent de chanoines de la règle de saint Augustin. L'église, attenante au couvent, fut reconstruite entre 1739 et 1740, et c'est à cette même époque qu'on commanda un tableau d'autel à chacun de ces deux peintres.

Le tableau de Pittoni, qui porte la date de 1739, représente *la Lapidation de Saint Étienne* et orne le troisième autel de la nef gauche ; celui de Tiepolo, *le Martyre de Saint Sébastien,* qui porte la même date, lui fait face. Le saint est lié à un arbre, et deux soldats le percent de flèches : à ses pieds, ses armes et ses vêtements ; en haut, parmi les nuages, deux petits anges avec la palme

du martyre. Dans le fond, les arbres verdoyants et la campagne riante contrastent avec la pose douloureuse de l'homme, qui, tordu dans les convulsions de l'agonie, lève les yeux vers le ciel. De cette composition, il existe un dessin original chez le comm. Guggenheim de Venise, un autre dans la collection Mienzil de Lemberg et une ébauche à l'huile chez M. Filippini à Ospitaletto, près de Brescia.

Le tableau lui-même est cité dans la chronique manuscrite du chanoine Augustin-Joseph dall' Abaco, né en 1718 à Munich, mort à Diessen en 1783 (1). Voici ce qu'en dit dall' Abaco, vers 1770 probablement, dans une note que nous traduisons de l'allemand : « Le troisième autel est consacré au martyre de saint Sébastien. Ce saint est représenté dans une œuvre singulièrement remarquable du célèbre peintre vénitien Tiepolo, qui est généralement louée par les connaisseurs dans ses moindres détails et admirée comme l'un des meilleurs tableaux de notre église. » Dans un autre manuscrit des archives paroissiales de Diessen, intitulé *Chronologia quintuplex 1768*, un autre chanoine met la note suivante, où l'on trouve l'indication du prix du tableau : *S. Sebastianis Altar-Blat, dipolo* (*sic*) *Venetus, 600 fl.* Enfin une monographie récente sur Diessen, contenue dans un ouvrage sur l'architecture de l'Allemagne du Sud au XVIIIe siècle, n'ajoute pas grand'chose à ces renseignements (2).

Dix ans plus tard environ, Tiepolo trouvait à Würzbourg un champ plus vaste où il put déployer tout son talent.

Würzbourg, belle ville sur le Mein, entourée de fertiles vallées et de vastes collines, qui compte aujourd'hui 61 000 habitants avec les faubourgs, était alors le siège d'une principauté épiscopale, dont la juridiction s'étendait à 250 000 habitants environ et exerçait sa toute-puissance sur une surface de 496 kilomètres

(1) Munich, Bibliothèque de l'État, Cod. germ., 1769-1670.

(2) *Süddeutsche Architektur und Ornamentik im XVIII. Jahrhundert* (*Die Königl. Hofkirche... zu Diessen* von O. Aufleger und K. Trautmann, Munich, Werner, Bd. IX, 1894).

carrés. Le célèbre évêché, fondé en 741 par saint Boniface, compta quatre-vingt-deux évêques jusqu'en 1805, date à laquelle le principat cessa d'exister, et la somptueuse résidence du prince-évêque (*Fürstbischöfliche Residenz*) devint château royal. Au Moyen Age, la ville fut le théâtre de luttes ardentes entre les évêques, jaloux de leurs prérogatives, et leurs sujets, qui aspiraient à une plus grande liberté. Il y eut en 1250 une terrible insurrection contre l'évêque Hermann. Le prélat dompta ses sujets rebelles, mais, pour plus de sûreté, il transporta le siège de l'évêché de Würzbourg à Marienberg, sur une colline qui domine la ville. Quand vint le pompeux XVIIe siècle, les évêques et les chanoines de la cathédrale pensèrent que la résidence épiscopale serait mieux à sa place à la ville, comme autrefois. Les premiers qui se plurent à cette idée furent les évêques Conrad-Guillaume de Wertnau et Jean-Gottfried de Gutenberg. Mais elle ne reçut un commencement de réalisation que sous l'évêque Jean-Philippe de Greiffenklau, qui confia la construction d'un nouveau palais à Würzbourg aux maîtres architectes Antoine Petrini, Valentin Pezani et Henri Zimmern. Il semble que le palais ne fut pas construit avec toute la solidité désirable, et que les murailles laissaient voir des lézardes, car l'évêque ne manifesta par le désir de l'habiter. A Jean-Philippe de Greiffenklau succéda, en 1719, Jean-Philippe-François de la maison des comtes de Schœnborn. Le nouvel évêque, qui appartenait à une famille amie des arts, voulut pourvoir tant à la solidité qu'à la beauté du nouveau palais, et il fit appel au concours de l'architecte Neumann, qui jeta les fondements d'un second palais près du malheureux édifice, élevé par les soins de Jean-Philippe de Greiffenklau (1). Jean Balthasar Neumann, né à Eger en Bohême en 1687 et mort en 1753, fut un remarquable architecte, dont le palais de Würzbourg, véritable monument de luxe et d'élégance, suffirait d'ailleurs à établir la réputation.

(1) KELLER, *Balthasar Neumann*, p. 53, 54, 55, Würzbourg, Bauer, 1896.

Schœnborn ne vit guère que les commencements de la grandiose résidence, qui fut seulement achevée en 1752, sous l'évêque Charles-Philippe de Greiffenklau. Le château est du style rococo franco-italo-allemand. La façade, longue de 167 mètres, est dans le style italo-français, l'aménagement intérieur dans le goût français. Mais ni la façade, ni la disposition intérieure n'offrent, comme certains le prétendent, la moindre ressemblance avec le palais de Versailles. L'analogie se borne à la grandeur des proportions. Derrière le palais, s'étend un vaste parc qui ajoute au charme de l'endroit. Les appartements, vastes et solennels, sont décorés avec tout le luxe du style rococo, et l'escalier passe pour le plus beau d'Allemagne (1). Le même luxe, parfois excessif, se retrouve encore dans l'église édifiée dans l'aile droite du palais.

L'évêque de Greiffenklau fit appel au concours de Tiepolo pour décorer la salle d'honneur, dite salle de l'Empereur.

Les artistes italiens avaient toujours reçu le plus libéral accueil à la cour de Würzbourg ; on y avait vu au XVIe siècle les architectes Petrini et Pezani, et plus tard les ornemanistes Pierre Magno, Jacques dall'Amor, Prosper Breno, Charles et Jean-Pierre Castelli, qui travaillèrent dans la première moitié du XVIIe siècle à la décoration intérieure de l'antique cathédrale de la ville. Dans le nouveau palais, d'autres ornemanistes italiens, comme Joseph-Antoine Bossi (de Porto Ceresio), Jean Pedrozzi, Antoine Quadri, Joseph Venino, Félix Bossi (de Venise) collaborèrent avec les Allemands Jean-Georges Möhrlein, Simon Gissbamber, Jean Hellmuth, Dominique Eder, Balthazar Uhl et d'autres encore (2). Ainsi l'art allemand se pénétrait de l'influence italienne. Neumann, lui-même, dont l'art audacieux a certaines qualités du génie latin, devait comprendre qu'aucun artiste allemand n'était capable

(1) GURLITT, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, cap. IV, Stuttgart, 1889. — KELLER, *Balthasar Neumann*, op. cit. — LEITSCHUH, *G. B. Tiepolo*, op. cit. — GOBL, *Würzburg*, op. cit. — WEHNERT, *Die Residenz in Würzburg*.

(2) KELLER, *op. cit.*, p. 80. — NIEDERMAYER, *Kunstgeschichte der Stadt Würzburg*, p. 330, Würzbourg et Francfort, 1860.

comme Tiepolo d'inventer une décoration qui s'accordât avec la fantaisie de son architecture. Tiepolo n'était-il pas, en quelque sorte, le dernier rejeton d'une race puissante de peintres, née au glorieux pays de la fresque, qui avait eu pour premiers et illustres représentants Giorgione et le Titien ?

La salle de l'Empereur est la plus belle et la mieux décorée de tout le palais de Würzbourg. Sur les murs et au plafond, un luxe prodigieux d'ornements, de moulures blanches et dorées figurant des fleurs, des feuilles, des rayons, des nœuds, des emblèmes ; dans les niches des murs, des statues de divinités païennes : Junon, Cérès, Neptune, Apollon. La plupart de ces sculptures sont probablement l'œuvre de Jacques von Auwera, qui travailla au palais avec ses deux fils et d'autres sculpteurs au même moment que Tiepolo. Et c'est à lui aussi qu'il faut sans doute attribuer les statues de l'empereur. Cependant cette riche décoration n'a pas dans l'ensemble l'élégance du rococo français ou italien ; on dirait qu'un souffle du goût allemand, lourd et prétentieux, a passé sur cette sorte de débauche d'art. Mais, quand les yeux se lèvent sur l'œuvre bénie de Tiepolo, on éprouve une sensation d'allégresse vive, franche, bien italienne. Quelle harmonie, quelle beauté dans l'opposition des tons, qui, toujours purs dans l'empâtement, tantôt se fondent et se dégradent à l'infini, tantôt se heurtent, mais sans discordance, de sorte que par le contraste même ils apparaissent plus purs encore et plus lumineux !

Tiepolo fut chargé de représenter sur le plafond d'antiques épisodes de l'histoire de Würzbourg.

C'est à Würzbourg que Frédéric Barberousse était venu en 1156, à la rencontre de sa fiancée, la belle Béatrix de Bourgogne, et c'est dans cette même ville qu'avaient été célébrées les noces impériales, bénies par l'évêque Gebhart, comte de Henneberg. Plus tard, l'empereur revint à Würzbourg, après ses expéditions d'Italie, pour donner l'investiture du duché de Franconie à l'évêque Harold de Hochheim (1165-1171).

Tels sont les sujets des compositions qu'exécuta Tiepolo avec une aisance et une noblesse qui donnent une impression de sérénité à dilater le cœur. Et le plus admirable, c'est l'harmonieuse unité de ces compositions, cette unité si difficile à réaliser, surtout pour un artiste comme Tiepolo, qui n'était pas toujours maître de son audacieuse inspiration. Dans le carré qui est au centre du plafond, le motif de la composition, dont on possède une ébauche, avec d'insignifiantes variantes au musée de Stuttgart, offre une grande ressemblance avec les fresques des deux palais Rezzonico à Venise et Canossa à Vérone. Dans le ciel, d'un bleu certainement inconnu à Würzbourg et qui rappelle certains midis vénitiens au printemps, les quatre chevaux du char du soleil s'élancent en un raccourci extraordinairement hardi, d'un nuage blanc, resplendissant des feux de l'astre. Les harnais rouges et les feuilles de laurier qui décorent les chevaux font avec la blancheur des bêtes et du nuage un heureux contraste. Sur le char élégant, un Apollon au torse nu et au manteau volant amène à l'empereur Frédéric sa fiancée, qu'entoure une troupe ailée et joyeuse de génies et d'amours.

Le peintre semble chercher la difficulté : il s'en joue et en triomphe pour notre plus grande joie. L'ensemble formé par les chevaux, les amours et le nuage n'est qu'une harmonie de blancs superposés et dégradés en mille nuances; avec cela, les plans se distinguent avec une merveilleuse netteté, concourant tous à former cette sorte de point lumineux qui est le centre du tableau. Et, pour ajouter encore à cet effet de lumière, d'un côté éclate le bleu clair du ciel et, de l'autre, un nuage d'un gris roux sur lequel sont peints des plus chaudes couleurs une Vénus avec l'Amour, un Bacchus, une Cérès au manteau d'un rouge brun extrêmement vif. La science du raccourci et surtout le ton du ciel, d'une pureté et d'une transparence merveilleuses, où toutes les nuances se fondent en une note unique, donnent à ce plafond une telle profondeur que l'œil y croit apercevoir véritablement un morceau

du ciel entre les nuages. L'empereur attend, assis sur un trône de marbre : c'est une mâle figure ; sa tête est couronnée de laurier, et il est vêtu de brocart jaune. Au-dessus de l'empereur, la trompette à la main et les ailes déployées, se dresse l'ange de la Renommée. Du trône, une large draperie orange descend sur les gradins, où, assemblés en groupes d'un magnifique effet et peints dans une manière large et forte jusqu'à la violence, se tiennent les courtisans et les hauts dignitaires de l'empire. Un amour porte l'épée ; un page blond, aux habits bleu-ciel, tient l'écu ; le fauconnier a le faucon au poing ; derrière Frédéric Barberousse, le drapeau blanc à l'aigle impérial et l'étendard de Franconie écartelé de blanc et de rouge se déploient au vent. Au premier plan, diverses figures et d'étranges divinités marines : une femme nue aux formes grasses s'appuie sur le fleuve du Mein, que représente un vieillard couché et couvert d'une étoffe d'un bleu violent qui complète l'heureuse polychromie du tableau et, rompant la régularité, se déroule en larges plis sur la croisière du plafond.

Sur les grands côtés du plafond s'enlèvent, soutenues par des amours ailés, deux immenses rideaux de stuc à grandes fleurs d'or, qui laissent apercevoir *les Noces de Barberousse* et *l'Investiture de l'évêque Harold.*

L'artiste a donné à l'antique temple de Würzbourg du XIIe siècle, où se célébrèrent les Noces, les lignes du style classique, et, sous un carré du tympan du fond, il a peint en bas-relief le lion ailé de Venise appuyé sur l'Évangile fermé. L'évêque de Henneberg bénit les époux : c'est une majestueuse figure avec la mitre et la croix pastorale, portant l'étole brodée de pourpre et d'or avec chape d'or et surplis blanc laissant voir la soutane bleue. L'empereur est représenté sous les traits d'un jeune homme aux cheveux blonds, tirant sur le roux, au menton et aux joues couverts d'un léger duvet ; il est vêtu d'or, de soie et d'hermine à la mode du XVIe siècle ; il se tourne vers l'évêque et tend la main à celle qui va être son épouse. Béatrix de Bourgogne a un air à la fois

recueilli et royal, avec sa blonde chevelure tressée de perles, sa robe blanche d'épousée et son grand manteau bleu. Deux pages, de blanc vêtus, portent sa traîne; un autre porte la couronne sur un coussin ; et un puissant cavalier, au pourpoint gris et au feutre jaune, tient l'épée enfermée dans son fourreau rouge. Viennent ensuite le cortège des princes, couverts d'hermine, et deux cardinaux en chapeau et manteau pourpres. Puis deux dames à genoux, un vieillard au manteau violet, l'épée au poing, et un homme d'armes avec un grand casque qui tient à la main le drapeau à l'aigle impérial, derrière lequel se déploie le *labarum* violet portant l'inscription romaine S. P. Q. R. Derrière encore, des hommes du peuple sont grimpés aux colonnes pour mieux voir, et, dans le fond, appuyés à une balustrade, des musiciens et des chanteurs. A côté de l'évêque se détache la magnifique figure d'un vieillard en surplis blanc, dont le dos et les cheveux blancs sont vivement éclairés, tandis que les traits émaciés de son austère visage d'ascète restent dans l'ombre. Enfin, deux pages en justaucorps vert, et derrière eux, debout, d'une admirable vérité, deux cavaliers habillés à la mode du XVIe siècle, l'un avec un manteau orange, l'autre avec un manteau bleu clair brodé d'or.

Le tableau qui fait vis-à-vis montre, sous les larges plis de la draperie de stuc relevée, l'empereur, à un âge plus avancé ; il est assis sur son trône, couronné de laurier, vêtu d'un ample manteau de brocart à ramages d'or sur fond rouge et doublé d'hermine. A ses pieds, en soutane de soie grise, le manteau de pourpre sur les épaules, l'évêque de Hochheim, qui, de même que l'évêque du tableau des *Noces*, est représenté sous les traits de Charles-Philippe de Greiffenklau. A droite, un vieillard en manteau jaunâtre, l'épée nue au poing, puis une autre figure d'homme portant simarre à bandes blanches et noires, et un soldat avec un casque et une casaque rouge, qui s'appuie sur un bouclier brillant. Au premier plan, un chien blanc et brun ; un autre homme d'armes, étrangement vêtu à l'orientale d'une casaque brun rouge et vu de

dos, tient un drapeau qui porte une couronne de laurier doré sur champ vermeil. De l'autre côté, des rois et des princes aux figures empreintes de majesté, somptueusement vêtus de pourpre et d'hermine ; un clerc tonsuré tourne le dos au spectateur comme pour mieux entendre la lecture de l'acte d'investiture à laquelle procède le vieux secrétaire en habits rouge violet ; un guerrier montre sa tête barbue sous le casque ; un dignitaire en habits de velours gris, à parements orange, tient l'épée au rouge fourreau, et dans le coin, un homme d'armes, à genoux, en casaque d'un blanc jaunâtre, regarde, appuyé sur sa pique, tandis que trois pages, aux traits empreints d'une joie juvénile et vêtus de bleu, apportent ses nouveaux insignes au prince-évêque. Dans le fond, un vaste portique, de style corinthien. Le tableau est signé *Gio Btta Tiepolo 1752*.

Ces scènes, empruntées à l'histoire ancienne de l'austère Allemagne, sont comme illuminées par un reflet du joyeux soleil d'Italie.

Autour des deux grandes compositions, sur les corniches, entre les demi-lunes et les quartiers libres du plafond, trouvent place une foule de figures : hommes d'armes, pages, cavaliers. Il y a des tambourineurs, debout ou assis, qui conversent ; des Orientaux, qui ont à leurs pieds des drapeaux ; des hallebardiers au torse puissant qui sont couchés ; des hommes d'armes dans une pose hardie autant que naturelle, la main levée, la bouche dédaigneuse. Sur les côtés du tableau des *Noces de Barberousse*, comme en un prolongement jusqu'aux demi-lunes latérales, on peut voir des cavaliers, vêtus à la mode élégante du XVIe siècle, agenouillés et tournés vers l'autel, en une humble attitude d'hommage et de prière. Dans les demi-lunes et sur les corniches, des hommes d'armes, paresseusement étendus, regardent d'un air distrait la scène des *Noces* ; puis viennent encore un page noir, des sonneurs de trompe et des cavaliers.

Au-dessus des portes, trois grandes tableaux à l'huile, *Saint*

Ambroise et l'Empereur Théodore, Justinien législateur et *Bélisaire,* sont l'œuvre de Jean-Dominique, qui reçut en paiement 180 ducats.

Les peintures de la salle de l'Empereur une fois achevées, le 30 juin 1752, l'évêque Charles-Philippe en fut si satisfait et en conçut une telle admiration qu'il voulut aussi faire peindre par Tiepolo le magnifique escalier d'honneur du palais.

La voûte de cet escalier a 17 m. 80 de large sur 29 m. 50 de long, soit une surface de 650 mètres carrés environ ; mais elle est très peu profonde. Aussi quand, levant les yeux au ciel et contemplant l'immense fresque, on perd le sentiment des dimensions et que l'œil abusé croit avoir devant lui la profondeur d'une coupole, on éprouve pour le peintre une indicible admiration. La fresque cependant a subi des dégradations, notamment dans le ciel ; les tons ont perdu de leur éclat. La composition de l'Olympe forme un vaste ensemble avec les quatre parties du monde alors connues, qui se déroulent en manière de frise au-dessus de la corniche. Ce même sujet avait déjà été traité par Charles Le Brun au château de Versailles.

Dans l'*Olympe,* les divinités du paganisme sont assemblées, dans la pensée de l'auteur, pour apporter un tribut d'hommages à l'évêque chrétien, généreux protecteur des Arts. Et le portrait de l'évêque, dans le tumulte des figures diverses, entre Proserpine, Minerve et la Fortune, se détache au-dessus de l'Europe, porté par des génies et par la Renommée, qui, à demi enveloppée d'une flottante draperie verte, souffle dans une longue trompette. L'apothéose à la fois catholique et mythologique de l'Évêque-Mécène et de la Franconie, qui devrait être l'idée dominante du tableau, se perd dans le déroulement de la vaste composition où le peintre, sans grand souci de l'ensemble, cherche surtout, dans une opposition de lumière, d'ombres et de couleurs, l'élégance originale des groupes.

Dans le ciel mythologique, éclate toute une allégresse de lumière et de jeunesse, encore que la peinture n'ait pas été épar-

gnée par le temps et que les tons aient beaucoup perdu de leur pureté. Au centre, Apollon est debout, dans un cercle de rayons fulgurants, et les divinités de l'Olympe sont dispersées dans l'espace, les unes assises sur des nuages, les autres couchées de diverses manières, d'autres encore inclinées, courbées, recroquevillées en d'étranges poses. Mercure, le caducée en main, prend son vol en un raccourci d'une audace extrême ; Mars tient à la main un bouclier et une lance ; Vénus est entourée d'amours et de colombes ; Neptune brandit son trident entre des algues marines et des buccins ; on aperçoit Diane de dos, le croissant sur le front ; Cérès est parmi les épis, Flore parmi les fleurs ; le Temps a sa faux et son sablier, et Vulcain, vu de dos, avec des cheveux noirs et un torse bronzé, a la main appuyée sur le manche d'un énorme marteau ; Ganymède s'envole dans le ciel ; Phaéton contient un fougueux destrier. En haut, dans le fond, dessiné à gros traits et peint à larges touches comme d'une seule couleur (sépia clair), Jupiter sur un nuage, tenant le sceptre et la foudre ; à gauche, l'aigle ; à droite, Hébé, une coupe à la main. Trois belles femmes représentent les trois Parques ; les Heures portent divers emblèmes ; Éole est entouré d'un cercle de belles figures de femmes ; entre les nuages dansent des chœurs de nymphes et d'amours et volent des oiseaux.

L'énorme fresque, où se déploie une certaine mise en scène un peu théâtrale et comme chorégraphique, est encadrée par les quatre parties du monde, peintes sur la cimaise avec une fantaisie qui n'est pas toujours domptée par l'art. Heureusement l'iconologie, cette fois, sera simple et le sens des figures symboliques fort clair.

En montant l'escalier, on a devant soi l'Europe.

Figurée par une femme majestueuse, vêtue d'une robe tirant sur le vert, s'étalant en plis magnifiques, et d'un manteau doré à reflets roux, l'Europe est assise sur un trône de marbre, la main sur la tête du taureau symbolique. Les Sciences et les Arts l'entourent. Dans le groupe qui représente la Guerre, un cavalier du

XVIII[e] siècle, — tricorne bordé d'argent, habit rouge à parements bleus et à brandebourgs blancs, justaucorps et culottes jaunes, — tient par le mors un fougueux cheval noir. Derrière lui, un soldat avec un tambour, et, dans le fond, d'autres hommes et deux drapeaux, l'un blanc, l'autre rose.

Au premier plan, la Peinture, une palette à la main, en robe blanche et rouge, et la Géographie auprès du globe terrestre. Devant l'Europe, les insignes de l'Église, la mitre et la croix pastorale, sont portés par deux pages, un page blanc et un page rouge ; à côté, on voit le groupe de la Musique : deux femmes, l'une en robe rouge et l'autre en robe jaune, chantent accompagnées par un joueur de flûte et par un violoniste, tous deux habillés de blanc. Puis, drapé dans un vaste manteau tirant sur le jaune, vient un gentilhomme qui figure la Politique ; plus loin, l'Histoire est représentée sous les traits d'un vieillard qui, la tête appuyée sur la main, déchiffre un grand livre. Il se trouve assurément, parmi ces personnages, de nombreux portraits de contemporains, et il est curieux de reconnaître dans le nombre celui de Balthasar Neumann, qui représente l'Art de la Guerre. L'architecte du palais de Würzbourg, qui avait été soldat et s'était battu contre les Turcs, apparaît, assis sur un canon, en uniforme de colonel d'artillerie, tunique violette à brandebourgs d'argent et perruque blanche. Dans le fond du tableau, on aperçoit un mur avec une grande porte au milieu, des colonnes en construction et des échafaudages ; c'est là une claire allusion au palais épiscopal, qui se précise encore quand on regarde à gauche la coupole, qui se profile sur le ciel, et dont la forme répond à celle des coupoles des deux tours qui flanquent le palais. Dans le coin le plus éloigné, à gauche du spectateur, le portrait du peintre par lui-même et ceux de ses deux fils.

En face de l'Europe, l'Amérique.

Une belle Indienne nue, au teint jaune roux, la tête ornée de plumes, un collier d'or et de perles au cou, un arc pendu à l'épaule, est assise sur le dos d'un crocodile énorme ; elle se tourne

vers un groupe d'hommes qui préparent un repas primitif, et de son bras levé fait un geste de commandement à trois sauvages qui sont à sa droite. Ces trois sauvages, à la peau d'un brun foncé, ont des attitudes diverses. Le premier, un étrange turban sur la tête, le carquois aux épaules et le casse-tête à la main, a l'air de reposer ; le second, dont le torse est d'un admirable modelé, est assis, les mains posées sur les genoux levés et tenant une grande corne d'abondance ; le troisième ouvre une balle de coton. Devant eux, un cerf mort ; sur la gauche, trois belles Indiennes : celle du milieu a la peau noire et la tête ornée de plumes blanches, et les deux autres, brunes de visage et des plumes rouges sur la tête, tiennent à la main, l'une une torche, l'autre un perroquet. L'azur du ciel, qui est clair, froid et transparent, les tons verdâtres qui dominent dans cette partie de la fresque, mettent en valeur la couleur chaude et dorée des nuages et de la triple auréole qui entourent Apollon dans le plafond de l'Olympe. De même, au-dessus de la fresque de l'Europe, pour donner plus d'intensité au fond opalin qui surmonte les groupes de Jupiter et de Diane, le peintre a entouré l'allégorie du prince-évêque d'une couronne de nuages dans les tons chauds et roux. C'est là, dans ces contrastes voulus, qui ne sont jamais violents ni discordants, mais qui au contraire, par l'effet d'une sorte de séduction secrète, rendent plus sensibles au spectateur la pureté, la couleur, l'air, la profondeur de la peinture, c'est là qu'est le secret de la technique de Tiepolo et la source profonde de l'enchantement qui nous captive en présence de ces vastes allégories. Derrière l'Amérique, une femme au teint presque blanc, éclairée par une vive lumière, choque des cymbales, au milieu d'étranges vieillards aux chapeaux en entonnoir. A terre gisent des têtes coupées. Plus loin, deux sauvages à la peau brune portent, l'un un fagot, l'autre un petit crocodile mort, dont le ventre argenté met une note vive dans cette partie de la fresque aux tons passablement morts. Ils se dirigent vers un feu au-dessus duquel est une broche que surveille un adolescent brun. Une belle

femme, vêtue de blanches étoffes, s'avance vers le feu, portant sur la tête une amphore, et trois sauvages bruns interrompent leurs occupations pour la regarder. Dans l'ombre, au premier plan, et comme pour mettre une note comique dans le tableau, le peintre nous montre un Européen, en veste rouge et chausses blanches, blotti parmi les branches et caché par une table, qui regarde les Indiens à la dérobée avec une amusante expression de peur mêlée de curiosité. Sur toute la scène, se profilant sur le ciel, se dressent des étendards, des feuillages d'arbres, des trompes d'éléphants, des ramures de cerfs ; dans le fond, des montagnes qui offrent plus de ressemblance avec les collines de Vénétie, douces au souvenir du peintre, qu'avec les sommets rocheux des Cordillères des Andes.

Les deux autres murs du grand escalier ont une largeur double, et au-dessus de chaque corniche, les compositions, représentant l'Asie et l'Afrique, se déroulent avec un plus grand développement en deux tableaux d'un bel effet pittoresque.

A droite en montant apparaît l'Asie.

Le tableau commence par un palmier qui est sur le bord d'un fleuve. A la rive est amarrée une barque, où trois hommes à la peau bronzée, au visage terrifié, se défendent avec leurs rames contre une lionne. La mât de la barque, sans voile, se dresse derrière deux esclaves nus, dont l'un a les mains liées et l'autre les mains jointes en un geste de supplication. Plus loin, un gros éléphant porte sur son dos, couchée plutôt qu'assise, l'Asie représentée par une superbe femme à la peau foncée, vêtue d'une robe jaune et d'un manteau bleu, qui de la main droite tient un sceptre et lève la main gauche d'un air de commandement. A la tête de l'éléphant, un vieillard à turban, du type européen, avec une barbe blanche, tient un marteau dans sa main levée et fait faire place à la souveraine qui s'avance au milieu d'une foule orientale et multicolore, parmi un étalage de cadeaux précieux, d'amphores, de coffrets. Viennent ensuite deux hommes à genoux, prostrés à terre et vêtus d'une sorte de grande robe, qu'on ne voit que de dos,

et deux autres Orientaux debout, également vus de dos : l'un avec un turban qui finit en pointe, s'appuie sur un bâton noueux ; l'autre s'enveloppe d'un manteau à raies transversales noires et jaunes. Dans le fond se profile le Calvaire avec les croix, pour rappeler que la terre d'Asie fut baignée du sang du Rédempteur ; et le tableau se termine par une pyramide d'Égypte, car, à l'époque de Tiepolo, on considérait encore l'Égypte comme une partie de l'Asie, suivant en cela les enseignements de l'antiquité, où Hérodote faisait de l'Afrique (Lybie) une sorte de presqu'île asiatique, et où Strabon donnait le Nil comme limite entre les deux continents. Au pied de la pyramide, symbole de l'Égypte, le peintre a représenté Cléopâtre debout sous les traits d'une femme très belle, qui a la couronne sur la tête et porte les atours des nobles dames vénitiennes du XVIe siècle, riche robe jaune brodée et relevée de fourrure. Aux pieds de la reine, un blond adolescent, appuyé sur un bouclier étincelant, est assis auprès de deux blocs de marbre, dont l'un porte une inscription en caractères hiéroglyphiques de fantaisie. Un esclave, belle figure d'un admirable modelé, portant un chapeau rouge en forme de champignon, une sorte de tunique de même couleur et un manteau à raies roses et bleues, tient le parasol de la reine ; un autre esclave, courbé, lève sa tête enturbannée. Près du bloc de marbre aux étranges hiéroglyphes, une petite pierre porte l'inscription *G. Btta. Tiepolo. 1753.*

Et voici, enfin, l'Afrique.

En partant de la gauche, on peut voir un portefaix noir au repos ; il porte un bonnet rouge, et son torse nu est protégé par un morceau d'étoffe d'un jaune roux ; un autre, à la peau bronzée, s'agite au milieu des ballots de marchandise, et l'on aperçoit derrière lui un Turc et un sauvage noir avec des plumes bleu-ciel sur la tête. Viennent ensuite trois marchands : le premier porte une simarre blanche ; le second, une sorte de blouse bleue à raies blanches ; le troisième, un Arménien, a le caractéristique bonnet pointu et une simarre jaune à carreaux noirs, doublée de rouge.

La présence de ces marchandises et de ces marchands semble devoir se rapporter à Alexandrie ou au Caire, les deux villes qui, à l'époque de Tiepolo, encore que déchues de leur antique prospérité, conservaient cependant la renommée d'importants marchés commerciaux. Entre cet épisode et le suivant prend place, au second plan, l'arrivée d'une caravane. Un esclave nègre, en turban, portant sur l'épaule un vase de prix, précède un chameau chargé de tapis multicolores et de marchandises diverses ; des hommes en armes suivent avec des esclaves noires, dont la poitrine et la tête s'ornent de plumes rouges, blanches, bleues. La caravane se dirige vers le campement qui occupe le centre de la vaste allégorie. Le fond est composé d'une tente à larges raies blanches et grises, derrière laquelle pointe l'avant d'une galère, surmonté d'un drapeau pourpre qui se déploie au vent. Dans le campement, deux marchands européens, l'un en habit violet et manteau jaune, l'autre en manteau bleu, font affaire avec deux marchands vêtus à l'orientale, dont l'un penche un visage brun sur un coffret vert où l'on aperçoit des colliers de perles. A terre, un soldat gît, comme mort. Puis, sur un chameau agenouillé, au caparaçon de pourpre, une femme est assise, aux formes admirables, dont la peau couleur d'ébène se détache intensément sur le bandeau blanc qui encercle son visage aux lèvres épaisses et sur la draperie blanche qui cache ses jambes et découvre son sein. Cette femme représente l'Afrique ; devant elle, se tient un sultan de race noire, aux cheveux laineux et crépus, au nez épaté, aux grosses lèvres, aux mâchoires proéminentes. Il est vêtu d'un grand manteau verdâtre à longue traîne; un carquois rouge pend à son épaule; il tient d'une main le parasol et, de l'autre, une sorte de cassolette, où brûle de l'encens. Derrière lui un autre personnage, en saie foncée, le cimeterre au côté, rend également ses hommages à l'Afrique. Sur le sol, dans une pittoresque confusion, des oiseaux rares, des défenses d'éléphants, des amphores, des carquois, des étoffes, des rames et, à l'extrémité du tableau, un campement de tentes avec

des hommes et des femmes qui se pressent, s'agitent, gesticulent, dansent d'un air de sauvage allégresse. Au premier plan, près de la corniche, et représentant sans doute le Nil, une divinité fluviale, à demi nue, au puissant torse brun, à demi couchée, s'appuie sur une urne d'où s'échappe l'eau. Derrière, un pélican se tient debout, le bec ouvert ; enfin, au centre de l'allégorie, dans le bas, une autruche, dont un singe tire la queue d'un geste vif.

Il est impossible d'exprimer la vigueur et l'enthousiasme que l'artiste a su mettre dans ces œuvres ; la vivacité du dessin dégagé et franc, sans être négligé, s'unit au charme d'un coloris large, plein, vibrant.

Dans les grandes fresques du palais épiscopal, Tiepolo, qui a pourtant cinquante-sept ans, fait preuve d'une vigueur qui, loin de s'affaiblir, va croissant avec les années. Aussi peut-on trouver sévère jusqu'à l'injustice le jugement d'un peintre et critique allemand, Anselme Feuerbach, qui, considérant la voûte du grand escalier de Würzbourg, y relevait avec une minutie pédante les licences et les erreurs de dessin ou de peinture, et écrivait avec une ironie ridicule : « On trouve avec quelque étonnement sur la voûte du grand escalier les archétypes d'un grand nombre des motifs picturaux les plus connus et les plus admirés de nos jours ; mais ce n'est pas là le pinceau léger et le joyeux coloris de Tiepolo. Le Corrège dirait sans doute, à cette vue, que des couleurs qui ressemblent à une salade de langouste ne suffisent pas à faire un coloris, et Raphaël demanderait où est l'âme de cette peinture (1). » Feuerbach, que nous avons connu à Venise dans les dernières années de sa vie, était un noble esprit, mais il vivait dédaigneusement à l'écart de son temps, dont il ne partageait pas les idées, et il ne nous semble pas risqué de croire avec Modern que ce dur jugement lui aura été suggéré par les succès de certains artistes contemporains, dont les œuvres s'inspiraient visiblement de la peinture de Tie-

(1) Feuerbach, *Ein Vermächtnis*, p. 158, Vienne, 1885.

polo (1). Feuerbach avait à cette époque un rival heureux en la personne de Jean Makart, en qui les contemporains saluaient avec trop de facilité l'héritier direct de Paul Véronèse et de Tiepolo. Et, en vérité, Makart imitait la majesté des compositions et l'éclat du coloris des deux maîtres, mais il manquait l'essentiel à sa peinture confuse : la matière même et la couleur de l'art vénitien ; aussi le succès de l'artiste autrichien fut-il éphémère. Feuerbach eut seulement le tort de faire porter au maître les défauts de son disciple.

Un autre critique allemand, Gurlitt, montre plus de sérénité. Vaincu par le charme du peintre de *l'Olympe,* il loue la maîtrise de son coloris et de sa forme, qui décourage la critique et ne laisse place qu'à l'admiration: *Ist nicht zu beschreiben, sondern muss bewundernd und staunend begriffen werden* (2). Et en face des *Noces de Barberousse,* un critique italien, qui n'est pas suspect d'enthousiasme pour l'art du XVIII[e] siècle, après avoir remarqué que le peintre, dans les vastes compositions de ce genre, peut se comparer à un aigle au vol souverain, s'écrie : « Où trouver une plus éblouissante fête pour les yeux?... On ne sait ce qu'il faut admirer davantage, la composition de l'ensemble où l'air circule et la lumière resplendit, la richesse des détails, ou la vivante réalité de ces groupes de personnages (3). »

A l'église du palais épicopal, encore, qui est décorée avec une pompe théâtrale, on peut voir deux toiles de Tiepolo sur les autels des deux murs latéraux ornés de colonnes de marbre torses, aux chapiteaux de bronze doré.

A gauche en entrant, on trouve la *Chute des anges rebelles,* qui répète — avec quelques variantes — le tableau du palais archiépiscopal d'Udine. Nous préférons d'ailleurs la fresque d'Udine, limpide et vigoureuse, au tableau de Würzbourg, qui dénote une

(1) MODERN, *op. cit.*, p. 56.
(2) GURLITT, *op. cit.*
(3) FRIZZONI, *Illustrazioni di alcune opere di G. B. T.*, cit. (*Emporium*, oct. 1902).

palette trop grasse et une facture moins ferme, notamment dans la figure de l'archange Michel, qui chasse de son épée les anges rebelles, lesquels d'ailleurs sont d'un plus ferme modelé. Le tableau est signé *Gio. Btta. Tiepolo. F. A. 1752.*

L'autre toile qui fait vis-à-vis, est plus belle : elle représente *la Vierge,* vêtue de blanc et portant un manteau d'un bleu sombre, qui monte au ciel entourée et portée par des anges. Elle tient les mains jointes, et son visage recueilli a une expression de beauté et de majesté tempérée de grâce.

Des œuvres aujourd'hui dispersées ou perdues que le peintre exécuta dans les trois années de son séjour en Franconie, celles de Münsterschwarzach méritent une mention particulière.

L'église et le couvent de Münsterschwarzach étaient deux merveilles d'architecture dues à Balthasar Neumann. L'église fut décorée de peintures de Tiepolo. Les deux édifices, que le temps avait respectés et qui étaient encore en parfait état, furent cependant démolis en 1821 et 1825 et ravis à la vue et au souvenir des hommes.

Parmi les peintures de Tiepolo, se trouvait une très belle *Adoration des Mages,* qui fut payée 432 florins, et qui, après la destruction de l'église, fut transportée à Munich, où elle est aujourd'hui un des plus beaux ornements du Musée Royal.

La Vierge apparaît, assise devant l'étable, sur des gradins qui forment un espèce de trône ; elle tient l'Enfant sur son sein et sourit au plus vieux des Mages, qui est agenouillé, les mains jointes, à côté des deux autres rois également agenouillés. Derrière ce groupe principal, Joseph ouvre les bras en un geste de surprise, tandis qu'un Turc à turban regarde la scène avec curiosité. Derrière la Vierge se dresse la cabane et, dans le haut, paraissent deux gracieuses têtes de chérubins. Au premier plan, à gauche, une grande figure d'Oriental vu de dos, d'un dessin et d'un clair-obscur admirables ; à droite, un jeune page qui se met à genoux. Sur les gradins, les bijoux et la couronne du vieux

Roi, qui est tombée ; plus bas, un morceau de roue. La toile (4m.05×2m.11), qui porte comme inscription *Gio. B. Tiepolo F. A. 1753*, est placée aujourd'hui au-dessus d'une porte, et à distance on ne peut guère en apprécier parfaitement le dessin expressif, la manière élégante, l'exécution souple et facile, toutes les belles qualités enfin qu'il nous a été donné d'admirer de près sur un échafaudage, que la direction du Musée avait courtoisement fait élever à notre intention. Mais, même à distance, on ne peut manquer d'être ébloui par l'harmonie des couleurs : le manteau bleu de ciel de la Vierge fait le plus heureux contraste avec le blanc jaunâtre du manteau du vieux roi à barbe blanche et avec le rouge vif du turban et des habits du roi maure.

On cite encore une *Sainte Famille adorée par les Anges* qui passa de l'église de Münsterschwarzach à Munich (1), et qu'il faut probablement reconnaître dans le très beau petit tableau qui est aujourd'hui en la possession de M. I. K. Beer, conservateur du Musée de Budapest. Il existe une gravure par Jean-Dominique de ce tableau que la vigueur du dessin et du coloris nous incline à attribuer à Tiepolo. Cette gravure fait partie de la série intitulée *la Fuite en Égypte* (n° 13), et elle est donnée comme œuvre de Jean-Dominique. Mais il a dû certainement être aidé par son père, car elle en porte la marque puissante.

C'est encore en Franconie, assurément, et peut-être pour l'église de Münsterschwarzach, qu'a dû être exécuté le tableau, représentant *la Vierge à l'Enfant*, qui est aujourd'hui dans la collection Transee-Schwanenbourg, à Riga. La Vierge y est figurée sous les traits d'une très belle femme, dont le visage, irradié d'une paix céleste, exprime en même temps d'une façon saisissante l'humain sentiment de la maternité.

Würzbourg, qui considère Tiepolo comme une de ses gloires (2),

(1) Gobl, *op. cit.*, p. 48.

(2) Une rue de Würzbourg a pris le nom de Tiepolo, et elle s'orne même, depuis le 16 avril 1902, d'une plaque de bronze portant une inscription avec le portrait du peintre en bas-relief.

possède d'autres tableaux du peintre vénitien et de son fils Jean-Dominique. Nous ne citerons que ceux du père.

Dans une pièce du Palais Episcopal, on trouve les deux toiles dont nous avons déjà parlé et qui représentent les *Amours de Renaud et d'Armide.*

Au Musée historique, installé dans le palais même, on peut admirer les portraits du sculpteur Jacques Auwera et de sa femme, deux peintures dont l'authenticité n'est pas douteuse, d'une facture large et simple, d'une rare beauté plastique obtenue avec une grande sobriété de moyens.

Au Musée de l'Ancienne Université, deux petits tableaux, *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* et *Mucius Scevola,* sont remarquables par l'harmonie des tons et par la solidité du clair-obscur. Un coloris chaud et harmonieux éclate encore dans deux têtes d'homme, une tête de vieillard à barbe blanche, au front ceint d'un turban, et une tête d'homme plus jeune au visage caractéristique et à la vivante expression. Un buste de moine, avec le Crucifix à la main, ne nous semble pas devoir être attribué à Tiepolo, et l'on peut avoir des doutes, aussi, sur l'authenticité d'une ébauche, *le Christ au Jardin des Oliviers,* qui est au Musée de la Ville.

A Würzbourg encore, on trouve, dans la collection de la baronne de Gutenberg, deux tableaux singulièrement séduisants par la noblesse de l'invention, l'élégante maîtrise de l'exécution, le charme du coloris, qui représentent l'un *le Christ et la Femme adultère,* avec la date de 1751, l'autre *Rébecca et Éléazar.*

M. Sack croit que ces tableaux sont de Jean-Dominique et nous ne saurions dire le contraire. Mais, s'ils sont de Jean-Dominique, ils comptent parmi ses plus belles œuvres et, dès lors, il n'est pas interdit de penser que son père y a plus ou moins collaboré.

En 1896, à l'exemple de Venise, on a organisé à Würzbourg une exposition de peintures, dessins et eaux-fortes de Tiepolo. Parmi

les quarante tableaux qui y étaient attribués au peintre vénitien, Modern croit que quatorze seulement, presque tous exécutés en Franconie, sont véritablement son œuvre (1).

(1) En vérité, MODERN (*op. cit.*, p. 33), — et il est bon juge, — en authentiquait d'abord vingt-cinq. Mais il nous a écrit ensuite qu'il n'y en avait que quatorze dont l'authenticité fût assurée. Ce sont ceux que nous avons signalés et qui sont conservés à Würzbourg, plus deux tableaux appartenant, l'un au professeur Thedy (de Weimar), l'autre à M. W. Merk (de Darmstadt).





LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN.
(ÉGLISE DE DIESSEN.)



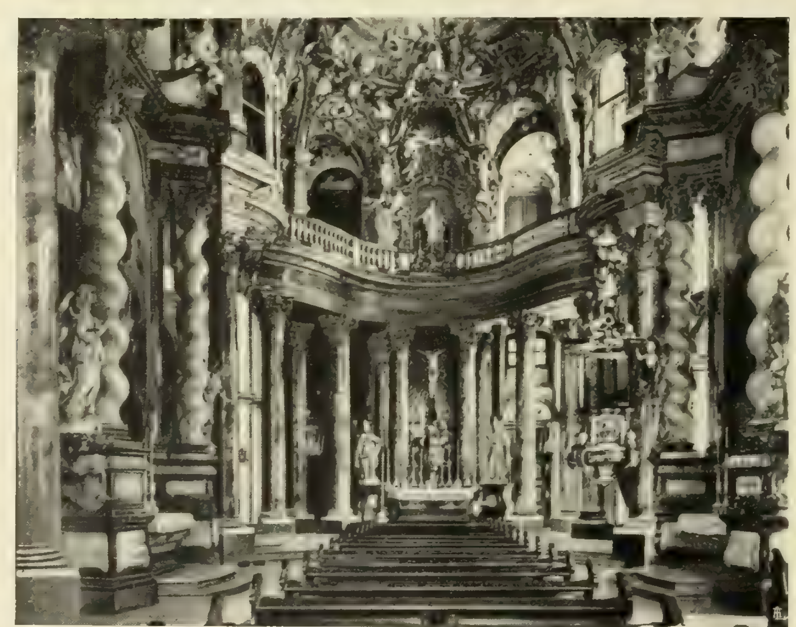
Cl. Gundermann.

WÜRZBOURG, LA RÉSIDENCE DU PRINCE-ÉVÊQUE, AUJOURD'HUI CHÂTEAU ROYAL.



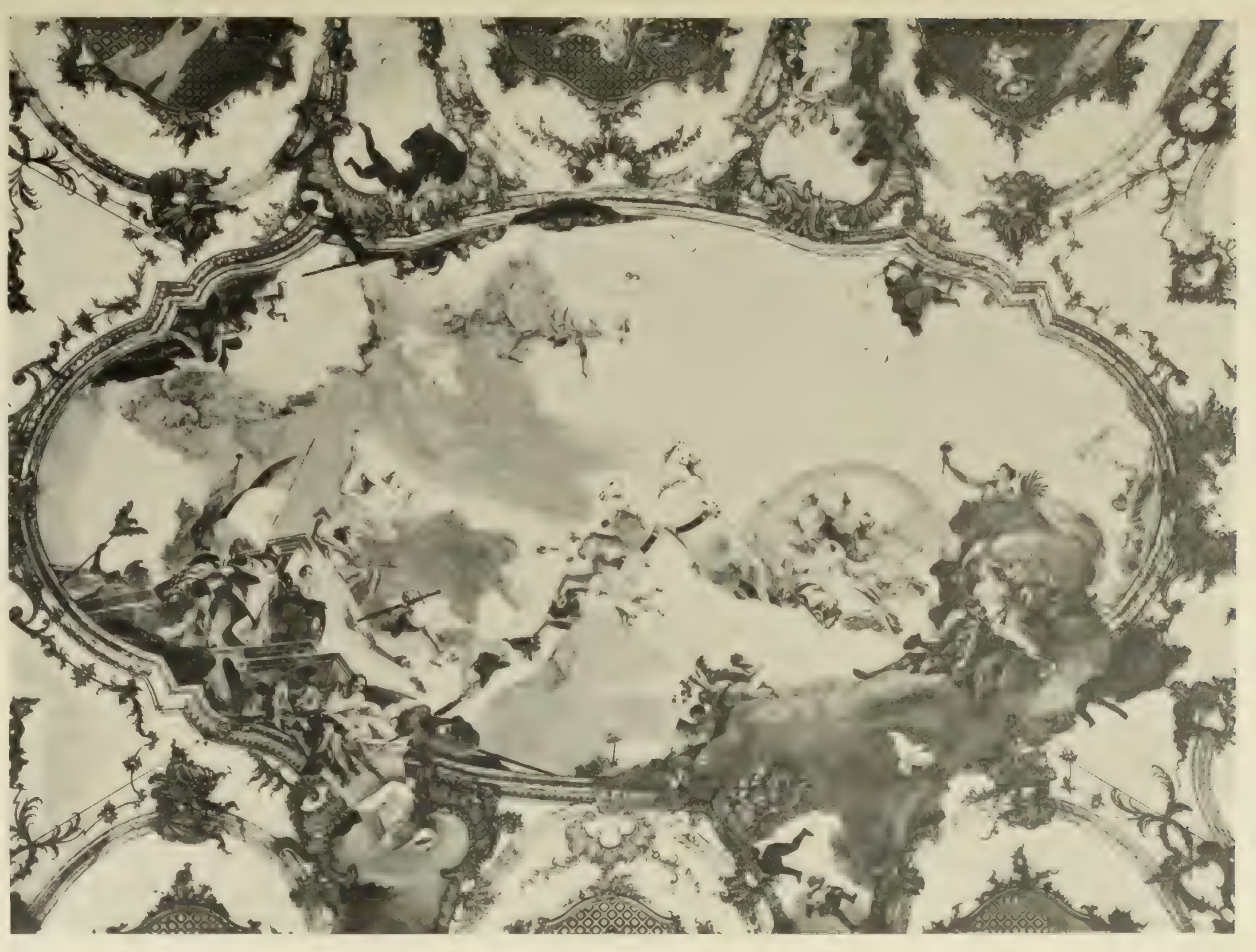
Cl. Gundermann.

GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



Cl. Gundermann.

ÉGLISE DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



APOLLON AMÈNE A FRÉDÉRIC BARBEROUSSE SON ÉPOUSE BÉATRIX DE BOURGOGNE.
FRESQUE CENTRALE DE LA VOÛTE DANS LA GRANDE SALLE DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



JEAN DOMINIQUE TIEPOLO. SAINT AMBROISE ET SAINT THÉODOSE.
DESSUS DE PORTE DE LA SALLE DE L'EMPEREUR AU PALAIS DE WÜRZBOURG.



ÉBAUCHE DE LA FRESQUE DU PLAFOND DU PALAIS DE WURZBOURG.
(STUTTGART, MUSÉE ROYAL.)



LES NOCES DE FRÉDÉRIC BARBEROUSSE ET DE BÉATRIX DE BOURGOGNE.
FRESQUE DE LA VOÛTE DANS LA GRANDE SALLE DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



FRÉDÉRIC BABEROUSSE CONFÈRE L'INVESTITURE DU DUCHÉ DE FRANCONIE A L'ÉVÊQUE HAROLD
FRESQUE DE LA VOÛTE DANS LA GRANDE SALLE DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
L'EMPEREUR JUSTINIEN LÉGISLATEUR.
DESSUS DE PORTE DE LA SALLE DE L'EMPEREUR
AU PALAIS DE WÜRZBOURG.

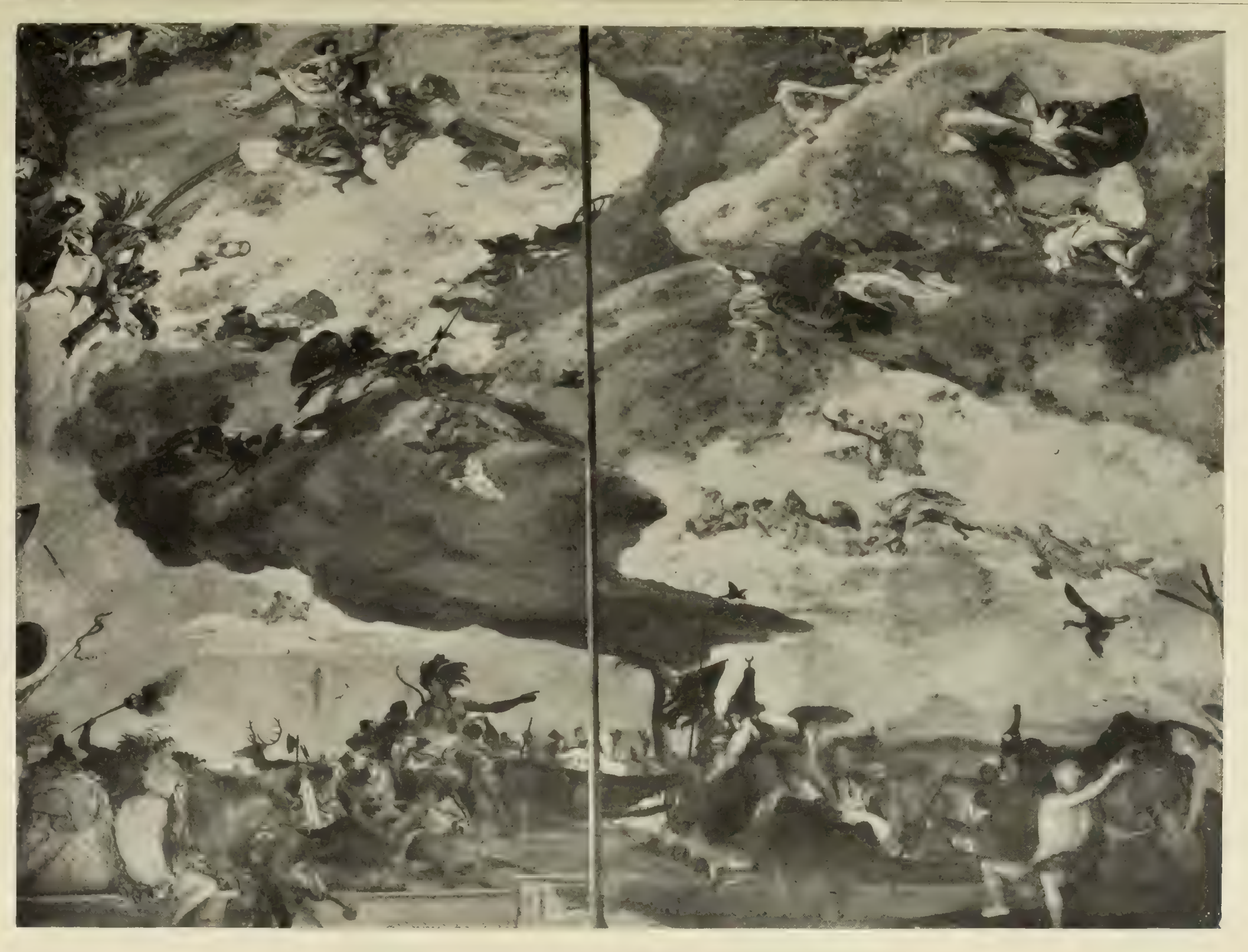


C. Gundermann.

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
BÉLISAIRE.
DESSUS DE PORTE DE LA SALLE DE L'EMPEREUR
AU PALAIS DE WÜRZBOURG.



MOTIF DE L'OLYMPE ET REPRÉSENTATION DE L'EUROPE.
DANS LE PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



MOTIF DE L'OLYMPE ET REPRÉSENTATION DE L'AMÉRIQUE.
DANS LE PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



MOTIF DE L'OLYMPE ET REPRÉSENTATION DE L'ASIE (1re PARTIE).
DANS LE PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



MOTIF DE L'OLYMPE ET REPRÉSENTATION DE L'ASIE (2[e] PARTIE).
DANS LE PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



MOTIF DE L'OLYMPE ET REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE (1re PARTIE).
DANS LE PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



MOTIF DE L'OLYMPE ET REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE (2e PARTIE).
DANS LE PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU PALAIS ÉPISCOPAL DE WÜRZBOURG.



LA CHUTE DES ANGES.
(WÜRZBOURG, ÉGLISE DU PALAIS ÉPISCOPAL.)



Cl. Gundermann.

L'ASCENSION DE LA VIERGE.
(WÜRZBOURG, ÉGLISE DU PALAIS ÉPISCOPAL.)



Cl. Hanfstaengl.

L'ADORATION DES MAGES.
TABLEAU A L'HUILE DU MUSÉE DE MUNICH.



Cl. Bruckman Melu.

VIERGE A L'ENFANT.
(RIGA, COLLECTION TRANSEE-SCHWANENBOURG.)



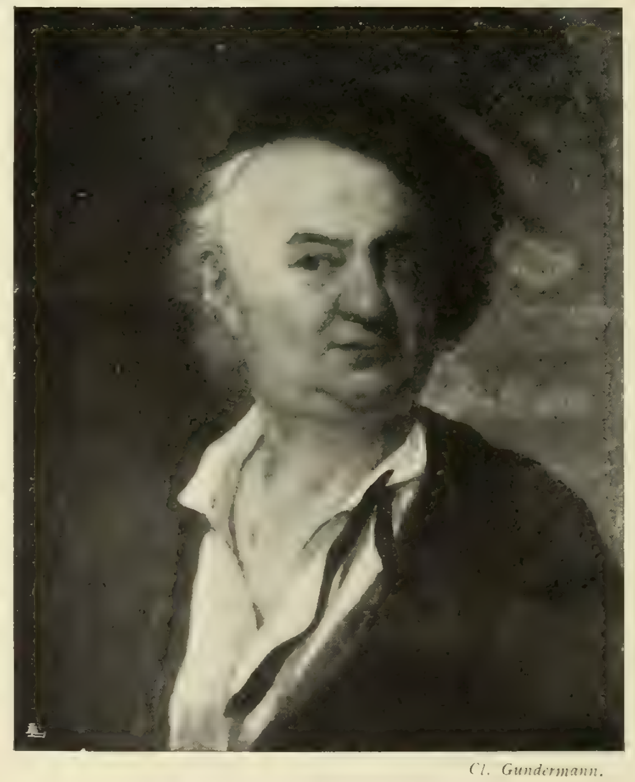
Cl. Hanfstaengl.

LA SAINTE FAMILLE ADORÉE PAR LES ANGES.
(BUDAPEST, COLLECTION BEER.)



Cl. Gundermann.

PORTRAIT DE LA FEMME DU SCULPTEUR AUWERA.
(WÜRZBOURG, MUSÉE HISTORIQUE.)



Cl. Gundermann.

PORTRAIT DU SCULPTEUR AUWERA.
(WÜRZBOURG, MUSÉE HISTORIQUE.)



Cl. Gundermann.

MUCIUS SCEVOLA.
(WÜRZBOURG, MUSÉE DE L'ANCIENNE UNIVERSITÉ.)

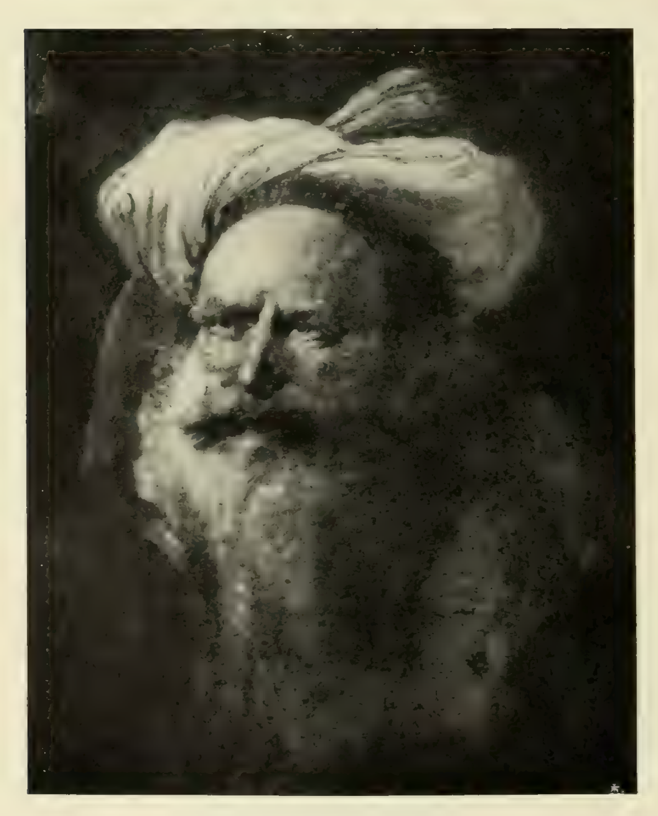


Cl. Gundermann.

LA FAMILLE DE DARIUS AUX PIEDS D'ALEXANDRE.
(WÜRZBOURG, MUSÉE DE L'ANCIENNE UNIVERSITÉ.)


Cl. Gundermann.

TÊTE D'HOMME.
(WÜRZBOURG, MUSÉE DE L'ANCIENNE UNIVERSITÉ.)



TÊTE DE VIEILLARD.
(WÜRZBOURG, MUSÉE DE L'ANCIENNE UNIVERSITÉ.)



Cl. Gundermann.

UN MOINE.
(WÜRZBOURG, MUSÉE DE L'ANCIENNE UNIVERSITÉ.)



Cl. Gundermann.

LE CHRIST AU JARDIN.
(WÜRZBOURG, MUSÉE MUNICIPAL.)



Cl. Gundermann.

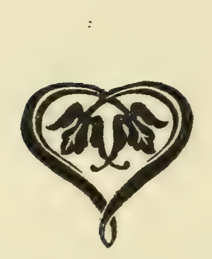
LE CHRIST ET LA FEMME ADULTÈRE.
(WÜRZBOURG, COLLECTION GUTENBERG.)



Cl. Gundermann.

RÉBECCA ET ÉLÉAZAR.
(WÜRZBOURG, COLLECTION GUTENBERG.)





CHAPITRE VII

TIEPOLO EN ESPAGNE

TIEPOLO ET MENGS. || LES FRESQUES DU PALAIS ROYAL DE MADRID.
ÉNÉE CONDUIT PAR VÉNUS AU TEMPLE DE L'IMMORTALITÉ.
LE GRAND PLAFOND DE LA SALLE DU TRÔNE.
LE TRIOMPHE DE LA MONARCHIE ESPAGNOLE.
LES TABLEAUX DE SAN PASQUALE, A ARANJUEZ.
LES ŒUVRES DE TIEPOLO AU PALAIS DE LUNA, AU MUSÉE DU PRADO ET A CADIX.

TIEPOLO était arrivé à sa soixantième année, et son nom était, pour la plupart des nations d'Europe, un objet d'admiration, quand le roi d'Espagne, Charles III, l'appela à sa Cour et lui confia la décoration du Palais Royal de Madrid.

Sur la rive gauche du Manzanarès s'élève, magnifique et imposante, la grande masse du Palais Royal, édifié par l'architecte turinois Jean-Baptiste Sacchetti, et formant un immense carré de 132 mètres de côté. Les trente salles du premier étage, meublées avec un luxe pompeux, sont ornées de peintures de Tiepolo et de son fils Jean-Dominique, de Corrado Giaquinto, d'Antoine-Raphaël Mengs et des espagnols Mariano Maella, François Bayeu, Antoine Gonzalès-Velazquez et Louis Velazquez.

Nous avons déjà dit que Tiepolo, à son arrivée à Madrid, y trouva Mengs à l'apogée de sa gloire, et qu'il n'y a pas lieu, selon nous, d'admettre une rivalité entre ces deux artistes, pourtant si différents. Le peintre allemand, imbu de ses principes artistiques au point de considérer le Tintoret comme un excellent peintre de second ordre, ne pouvait assurément comprendre Tiepolo ; mais ce n'est pas une raison suffisante pour qu'il nourrît à son égard des sentiments d'animosité ou de malveillance. Un panégyriste

de Mengs, Nicolas d'Azara, écrit que, bien que Mengs ait eu pour rivaux Corrado Giaquinto, le meilleur peintre de l'école napolitaine, et Tiepolo, le meilleur peintre de l'école vénitienne, « dès qu'il eut montré sa première œuvre, et encore qu'elle ne ressemblât pas à celle des autres, la nation tout entière le proclama le grand peintre qu'il était (1) ». Ainsi, favori de la fortune et assuré des applaudissements du public, il n'avait rien à redouter de ses rivaux. Il est vrai que certaines phrases obscures de D'Azara semblent faire allusion à de secrètes menées de Tiepolo et de Giaquinto contre le peintre allemand : « Ses rivaux mêmes, écrit-il, devaient feindre de joindre leurs applaudissements à ceux du public, pour pouvoir, avec plus de sûreté et de perfidie, préparer leur poison » ; mais Mengs lui-même portait sur ses rivaux un jugement qui, pour manquer d'équité, n'en est pas moins exempt de malveillance, d'envie ou de ressentiment. Il écrivait en effet de Madrid, à M. Guibal, cet innocent calembour : « J'ai pour compétiteurs Corrado et Tiepoletto, tous deux habiles peintres de fresques, mais qui ne savent pas faire des *fresques avec chaleur* (1). » Il existe souvent un étrange contraste entre le caractère et le jugement d'un artiste, et c'est par une de ces contradictions qu'il faut expliquer que l'auteur du célèbre *Parnasse* de la villa Albani à Rome, peinture habile et judicieuse, mais sans âme et sans lumière, ait pu reprocher son *manque de chaleur* à l'artiste vénitien, dont l'œuvre tout entière, depuis les toiles de l'École del Carmine jusqu'aux fresques du Palais Royal de Madrid, n'est qu'un jeu éblouissant d'imagination et de lumière. De son côté, il est possible que Tiepolo ait bâillé d'ennui devant *l'Apothéose de l'Empereur Trajan, le Triomphe d'Hercule, l'Aurore et les Heures,* et autres peintures, monotones et prétentieuses, savantes et ennuyeuses, qui composent l'œuvre du grave Allemand au Palais Royal de Madrid; mais, assurément, la fortune de son

(1) Mengs, *Opere,* publiées par Nicolas d'Azara, vol. I, p. xxvi, Rome, Pagliarini, 1787.
(2) Le mot italien *fresco* signifie également *frais* et *fresque.*

rival ne dut troubler d'aucune inquiétude jalouse l'ardeur de son travail. Aurait-il, autrement, exécuté, dans un temps relativement si court, les œuvres gigantesques marquées une dernière fois du sceau de son puissant génie et de sa sereine originalité ? En un peu moins de quatre ans, il décora trois immenses salles du Palais Royal avec l'aide de ses deux fils ; encore cette aide ne dut-elle pas être continue, au moins pour ce qui est de Jean-Dominique, qui était occupé en même temps à orner une autre salle du Palais d'une grande peinture représentant *la Conquête de la Toison d'or* (1).

Tiepolo commença par peindre, au plafond de la salle des *Alabarderos*, la composition *Énée conduit par Vénus au temple de l'Immortalité* (2), merveille d'invention et d'exécution, que nous avons pu reproduire en photographie pour la première fois, grâce à la courtoisie de S. M. le Roi d'Espagne (3). Dans le haut, Vénus, entourée d'un cortège de divinités, de génie, d'amours ; au-dessous, debout sur un nuage, Énée, en costume guerrier, accompagné de la Victoire, de la Justice, de la Force et de la Valeur, en un ingénieux groupement, s'avance vers le temple de l'Immortalité. Le Temps, sèche et solide figure de vieillard, les ailes déployées et la faux à la main, est assis sur un mur en ruines et, dans le fond, on aperçoit la forge de Vulcain, où trois cyclopes sont occupés à forger les armes d'Énée, sous les ordres du dieu du Feu, assis et appuyé sur un gros bâton. Plus loin, divers guerriers. La composition est d'une rare beauté, faite de force et d'élégance; mais l'effet en est amoindri aujourd'hui, car le champ du ciel s'est assombri et certains tons ont noirci.

Cette fresque achevée, Tiepolo passa aussitôt au plafond de

(1) Bermudez, *Dicionario hist.*, op. cit.

(2) *Descripción de las Alegorias pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, par D. Francisco Jose Fabre, p. 168, Madrid, Aguado, 1829. — Cf. Dans l'*Enciclopedia hispano-americana*, à l'article *Tiepolo*, se trouve une description des fresques du Palais Royal, empruntée à Bermudez. Cf. aussi le *Arti in Ispagna*, Rome, 1825, et le *Guia de Madrid* de Mesonero, Romanos, Madrid, 1854.

(3) Nous avons à remercier aussi tous ceux qui ont apporté le plus heureux secours à nos recherches sur Tiepolo, ambassadeurs et ministres italiens, directeurs des grands musées de l'étranger et, en particulier. M. Albert Ganna et M. Pierre Fenaroli, les meilleurs, les plus intelligents et les plus patients des amis, qui nous accompagnèrent durant notre long voyage.

l'antichambre royale (*saleta*), où il peignit *le Triomphe de la Monarchie espagnole.* Composée dans le goût abondant et fastueux, familier au peintre, l'œuvre tout entière, et notamment dans la partie inférieure, dans les groupes et dans les raccourcis, révèle une audace qui confine parfois à la témérité. C'est vraiment un exemple extraordinaire que celui de ce vieillard, presque septuagénaire, qui a peine à contenir le débordement de son imagination et communique à son pinceau la fièvre de son âme ! La Monarchie, une auguste matrone vêtue de blanc, est assise entre deux lions, et elle pose la main sur l'un d'eux. Auprès d'elle, se tiennent Minerve et la Prudence avec le miroir et le serpent, et d'en haut Mercure descend pour la couronner. Sur les côtés, Apollon, entouré des Heures ; le dieu Pan, la Force, qui s'appuie à une colonne, le Mérite, symbolisé par un vieillard au front ceint de laurier, et la Victoire qui tient à la main la trompette de la Renommée. Plus haut, sur d'éblouissants nuages, Jupiter, assis au milieu de génies et de divinités qui portent des symboles, jettent des fleurs et s'ingénient de diverses façons à entrer dans la glorieuse lumière. Au nombre des figures suspendues dans l'espace, on aperçoit le Temps avec sa faux, les Arts accompagnés de l'ange de la Renommée et de génies qui chantent et jouent de la musique ; Mars vu de dos et drapé en un manteau rouge sombre, et près de lui Vénus caressant Cupidon, la Terre représentée par une vieille femme assise sur un rocher, Hercule élevant les deux colonnes de Calpe et d'Abila sur le détroit de Gibraltar; Neptune, avec les trésors de l'Océan, et les quatres parties du monde adressant leurs hommages à l'Espagne. La peinture n'est que contrastes brillants et harmonies éclatantes. C'est comme une fanfare de couleurs qui retentit. L'éclair et le frémissement qui emportent la composition tout entière font oublier un je ne sais quoi de maniéré dans le dessin, de forcé et d'artificiel dans les poses et les mouvements. Autour de l'encadrement de la grande fresque se trouvent quatre médailles à clair-obscur, également de Tiepolo, qui représentent des sacrifices païens.

Mais c'est dans la Salle du Trône, dite *de los Embajadores*, que triomphe véritablement le génie de l'artiste. Cette salle est la plus belle et la plus vaste du palais ; des marbres, des glaces, des tapisseries lui font une précieuse décoration. Un écrivain espagnol de l'époque, Antoine Ponz, en donne la description suivante : « Au plafond de la salle la plus grande du Palais, dite Salle du Trône, l'artiste a peint un ensemble de sujets bizarres, y introduisant diverses figures légendaires et allégoriques qui représentent le Pouvoir, la Grandeur, la Religion et autres attributs de la Monarchie espagnole. La principale originalité de cette décoration, c'est d'avoir peint sur la corniche, tout autour de la pièce, les Provinces d'Espagne et des Indes, symbolisées par des personnages revêtus de leurs costumes nationaux et par leurs productions respectives, etc. De la main du même peintre, sont aussi les deux médaillons à clair-obscur formant dessus de porte. Les deux enfants de stuc qui les soutiennent, les figures nues des angles représentant des fleuves, les médaillons dorés qui figurent les éléments et autres ouvrages de stuc, sont de Robert Michel. Tout contribue à la magnificence de cette salle : la richesse de ses tapisseries bordées d'or, celle de ses marbres, de ses glaces, de ses tables, etc. Dans les peintures du plafond, le peintre a fait preuve de la fougueuse imagination qui caractérise sa manière, selon le goût présent de l'École vénitienne, qui le reconnaît pour un des maîtres les plus habiles de notre époque (1). » Ce millionnaire de l'art qu'était Tiepolo a prodigué tous les trésors de son imagination dans cette fresque, où il a représenté la Monarchie Espagnole, exaltée par l'inspiration des poètes, assistée de la Religion, du Pouvoir, de la Grandeur, des Vertus, et entourée de ses États. En dépit d'un certain goût mélo-dramatique et d'une certaine pompe théâtrale, le spectateur finit par être saisi d'admiration en contemplant l'immense peinture qui apparaît comme la glorification d'un

(1) Ponz, *Viaje de España*. t. VI, p. 20, 21.

merveilleux rêve de grandeur. Sans doute, on pouvait trouver compliqué le sujet qu'il devait dérouler sur l'immense plafond, on pouvait juger trop abstraites les *grandiosas ideas*, comme l'écrivait, de Venise, l'ambassadeur espagnol duc de Montealegre, que Tiepolo traduisit en formes et en couleurs au Palais Royal de Madrid, ces « idées » qu'au moment même de partir pour l'Espagne il méditait encore et fixait sur le papier, avec l'aide peut-être de quelqu'un de ces savants historiens mythologues qui étaient alors si nombreux à Venise. Mais ce qui est certain, c'est que personne n'aurait su comme Tiepolo, avec une sorte de fantaisie digne de l'Arioste, donner l'âme et la vie à cet ensemble compliqué de symboles et d'allégories. Jamais Tiepolo n'avait eu une si vaste surface à couvrir de sa peinture, et dans cet immense espace son imagination est plus à l'aise que jamais. Mais, si elle se donne libre carrière, elle ne s'égare pas, comme il arrive en d'autres œuvres, et notamment dans l'*Olympe* de l'escalier de Würzbourg, avec lequel la fresque de Madrid présente certaines ressemblances. Ici, le dessin est à la fois plus large et plus net, et la foule des éléments disparates est ramenée à une plus évidente unité; le peintre montre autant d'imagination que dans l'*Olympe*, mais plus de discipline et plus d'ordre, autant de hardiesse, mais plus de majesté et de maîtrise.

La composition commence avec une haute pyramide, autour de laquelle se groupent les figures symboliques de la Gloire, de la Magnanimité et de l'Affabilité, qu'entourent un joyeux cortège d'amours ailés et une lumineuse cavalcade de nuages. A la base de la pyramide, une pierre porte une inscription. C'est un distique à la gloire de Charles III, brisé en quatre lignes, de la sorte :

ARDUA QUAE ATTOLLIS MONUMENTA
ET FLECTIER AEVO
NESCIA TE CELEBRANT
CAROLE MAGNANIMUM.

A droite de la pyramide, apparaît au sein des nuages une figure symbolisant le Conseil, un vieillard au front ceint de laurier, dont la main est posée sur un livre fermé ; à droite, la Foi, de blanc vêtue et un voile sur les yeux, qui tient le calice de la main droite et la croix de la main gauche. Viennent ensuite la Charité, vêtue de rouge; l'Espérance, qui porte une robe d'un joli vert; la Prudence, qui s'enveloppe d'un long manteau vert et que portent deux anges; la Force et la Victoire. Plus haut, et presque au centre du plafond, la Monarchie Espagnole, sous les traits d'une noble et belle dame, portant une magnifique robe jaune-paille, flanquée d'un génie qui tient le glaive et le sceptre, est assise sur un trône décoré de deux grandes statues d'Apollon et de Minerve et posant sur le globe terrestre. Au pied du trône, à droite, un lion, derrière lequel apparaît, vue de dos, une figure avec casque et bouclier qui représente la science du Gouvernement; en face, la Paix et la Justice, se tenant embrassées, échangent un baiser, et près d'elles, suspendue dans l'air, la figure ailée de la Vertu, une lance à la main, s'enveloppe d'une flottante robe blanche. Au-dessous du lion, dans le moutonnement des nuages lumineux, au milieu d'un chœur joyeux de petits anges dont deux tiennent à la main le collier de la Toison d'Or, un groupe de figures, parmi lesquelles on remarque l'Abondance, couronnée d'épis, et la Clémence. Autour du trône volent un Mercure à caducée et la Renommée soufflant dans une trompette. A cet endroit, sur toute la largeur du plafond, s'élance, à la façon d'un arc de triomphe, le demi-cercle multicolore d'un grand arc-en-ciel au sommet duquel apparaît la nymphe Iris, le front orné de l'étoile Vesper, à laquelle l'Espagne emprunta son ancien nom d'Hespérie. Au delà de l'arc-en-ciel, dans l'immensité de l'éther, parmi les nuages, au milieu d'une foule tumultueuse de petits amours, de petits anges, de génies portant des trompettes et des fleurs, dans toutes les poses et tous les aspects, d'autres divinités de l'Olympe : Jupiter, Minerve, Bacchus, Téthys, tenant à deux mains une conque remplie de perles, Flore et Zéphyr, Neptune,

Saturne, Vulcain, Vénus, Apollon et un Mars terrassant et chassant le Crime. Cette dernière figure, qui fend des nues obscures avant de se précipiter dans l'abîme, évoque le souvenir des visions de Michel-Ange. Dans les diverses figures comme dans les moindres détails, accords et contrastes composent une incomparable symphonie de couleurs, d'une musique infiniment suave, qui rappelle invinciblement le mot de Léonard : « La Musique se nomme de son vrai nom la sœur de la Peinture. »

Tout autour de cette lumineuse composition, sur la cimaise de la corniche, on voit les provinces de la Monarchie Espagnole, représentées avec leurs attributs, leur faune et leur flore : Cordoue, Séville, Catalogne, Aragon, Castille, les Asturies, Murcie, Léon, Galice, Valence, Estramadure. Et aux figures symboliques des États européens se mêlent celles des lointaines possessions d'Asie, d'Afrique, d'Amérique ; l'Inde orientale, sous les traits d'une jeune femme à la peau brune, assise sur un chameau ; puis deux grandes autruches d'Afrique, peintes d'un pinceau magistral ; enfin, sur une proue de navire, se dresse majestueusement Christophe Colomb, dotant l'Espagne du Nouveau Monde, et les indigènes autour de lui se groupent, en poses diverses, dans leurs costumes exotiques. Dans la partie extérieure de la corniche qui encadre la fresque, sous un groupe d'Indiens, se trouve cette inscription : *Tiepolo F., 1764.* La décoration picturale est encore rehaussée par les moulures du sculpteur français Michel. Robert Michel, né en 1720, arriva en 1740 à Madrid, où il devint directeur de l'Académie royale et où il mourut en 1786. Il a orné les angles de la Salle de quatre médaillons dorés, représentant l'Eau, l'Air, le Feu et la Terre, qui sont eux-mêmes contenus dans de vastes conques ornées de festons et de cariatides, portées chacune par deux statues de stuc figurant des fleuves. Au-dessus des deux portes principales de la salle, deux grands ovales, qu'ornent également des stucs de Michel, contiennent deux peintures à clair-obscur de Tiepolo : *l'Abondance* et *la Vertu unie au Mérite.*

Toute cette décoration murale, extrêmement luxueuse, mais cependant harmonieuse, met en valeur le plafond de Tiepolo. Quand on lève les yeux sur ce monde de visions, débordant de lumière et d'allégresse, d'où semblent partir des voix et des rires, où se pressent des peuples venus de tous les coins de l'univers, où se déploient en une infinie variété les plus magnifiques symboles, où s'élancent dans les mille chemins de l'espace des vols d'anges musiciens et chanteurs, aux poses adorables d'abandon et de grâce, devant un tel spectacle, l'admiration s'empare de l'âme et la maîtrise. Voici, en saisissants contrastes, la Foi chrétienne avec la Croix et le Calice eucharistique en face des divinités de l'Olympe païen, les trésors des champs et les perles de l'Océan, les sauvages du Nouveau Monde, les peuples barbares d'Europe et le drapeau blanc des Bourbons, déployé au vent ; l'Histoire et la Poésie, le travail des mains et les conquêtes de la Pensée, le Christianisme et la Mythologie, le Ciel et la Terre ; c'est toute la beauté, toute la vérité de l'univers visible et invisible en une éclatante et sublime harmonie.

Les fresques du Palais Royal achevées, en 1767, Tiepolo commença à travailler aux tableaux commandés par Charles III pour l'église de San Pasquale, à Aranjuez, petite ville de la rive gauche du Tage. Le couvent et l'église furent élevés en 1770, par un ami de Tiepolo, l'italien François Sabatini, *Mariscal de Campo, Coronel de Ingenieros y Maestro mayor de las obras Reales.* La façade de l'église, de l'ordre dorique, est sans beauté; l'intérieur, à croix latine, comprend un maître autel flanqué de deux chapelles à droite et à gauche. Tiepolo, conformément aux conseils et instructions du confesseur du Roi, exécuta pour cette église les tableaux d'autel suivants : *l'Adoration des Mages, l'Immaculée Conception, Saint Pascal de Baylon, Saint François, Saint Pierre d'Alcantara, Saint Charles* et *Saint Antoine de Padoue.*

Il doit avoir fait aussi un autre tableau pour le réfectoire du couvent, occupé à cette époque par les Franciscains Déchaussés, de la règle de Saint Pierre d'Alcantara. On trouve en effet la men-

tion suivante de ce tableau inconnu dans l'opuscule d'un Espagnol, qui a écrit l'histoire du couvent : « Le réfectoire est vaste, mais meublé de tables et de bancs de bois ordinaire, et il s'y trouve un tableau de Tiepolo, représentant le Bienheureux André Hernon, humble serviteur de la religion séraphique, distribuant la nourriture aux pauvres, et l'un de ces pauvres, pour manifester sa faim, tient un rat à la main et fait le geste de le jeter dans la marmite commune ; la même peinture montre d'ailleurs l'indignation des assistants en présence de l'acte répugnant de ce pauvre (1). » Aujourd'hui le couvent est occupé par des religieuses cloîtrées, et il ne nous a pas été possible, pour cette raison, de vérifier si le tableau se trouve toujours à sa place.

Tiepolo, en mars 1770, mettait la dernière main à l'un des tableaux d'autel de l'église d'Aranjuez, quand, vaillant soldat de l'art, il mourut au champ d'honneur, au couchant d'une glorieuse carrière. Le tableau, d'un art vigoureux, fait l'impression d'une œuvre exécutée dans la force de l'âge ; il représente non pas *Saint Diego*, comme on l'a cru quelquefois, mais *Saint Pascal de Baylon adorant le Saint Ciboire*. On a une gravure sur cuivre de Jean-Dominique Tiepolo qui porte l'inscription suivante : *Joan Bapta Tiepolo Venet. Pict. apud Hisp. Reg. inv. et pinx., an. 1770 ante suum decessum. Joan Dominic. Filius incid. Hisp.* Cette toile a malheureusement été coupée en deux, et l'on ne trouve au Musée du Prado que la partie supérieure (1 m. 79 × 1 m. 77) : un ange, d'une facture franche et vigoureuse, qui tient à la main le Saint Ciboire ; la partie inférieure a été vendue à un marchand d'antiquités, il y a vingt ans environ. L'*Immaculée Conception* (2 m. 79 × 1 m. 52), qu'on pouvait autrefois admirer à l'église d'Aranjuez, est également, aujourd'hui, au Musée du Prado (2). La belle figure de la

(1) *Hist. del Monasterio del Caballero de Gracia*, etc., par D. ANTONIO DE CAPMANY Y MONTPALAU, p. 74-75, Madrid, 1863.

(2) *Catálogo Madrazo*, p. 61, Madrid, 1907. On trouve aussi au Musée du Prado sept tableaux religieux (du n° 2126 au n° 2133[a]) peints par Jean-Dominique Tiepolo pour le couvent de Saint-Philippe-Neri, à Madrid.

Vierge, entourée d'un chœur d'anges, a un aspect encore plus vénérable que dans le tableau de même sujet du Musée de Vicence ; mais on ne retrouve pas la facture vigoureuse et mâle des fresques du Palais Royal dans les plis de la robe, raides et empesés comme ceux d'une étoffe de coton, dans les tons trop gras, dans le dessin assez faible et maniéré. Un autre tableau d'Aranjuez, *Saint Pierre d'Alcantara*, se trouve dans un couloir obscur du Palais Royal. C'est une toile ovale qui représente le saint une plume dans une main et un livre dans l'autre, attendant, le visage levé vers le ciel, l'inspiration du Saint-Esprit, qui lui apparaît sous la forme d'une colombe. Le tableau, signé *D. Juan Batta Tiepolo, inv. et pinx.*, fut découvert en 1875 dans un magasin du Palais Royal par un restaurateur attaché au Palais. Les quatre autres tableaux, enlevés en même temps que les précédents des autels de l'église, ont eu une destination inconnue. Cependant le conservateur du Musée de Prado, M. José Villegas, suppose qu'ils ont, eux aussi, passé du couvent d'Aranjuez aux dépôts du Palais Royal, et qu'ils y demeurent dans l'oubli, depuis le jour où le couvent fut pendant quelque temps converti en grenier du domaine royal, après la suppression des congrégations. Mais nous n'osons espérer que *l'Adoration des Mages*, par exemple, dont il nous reste une magnifique gravure de l'auteur lui-même, existe encore, oubliée au fond de quelque dépôt : ce serait une trop heureuse fortune.

On peut voir encore, au Musée du Prado, une brillante ébauche (0 m. 86 × 0 m. 72) de plafond mythologique, avec Vénus, Mercure et autres divinités, qui présente certaines ressemblances avec un plafond sur toile, qui est chez l'antiquaire Bardini (de Florence).

Il faut s'arrêter davantage à deux petits tableaux de Tiepolo, qui ont passé de la collection de don Valentin Carderero au Palais de la duchesse de Villa Hermosa, aujourd'hui palais du duc de Luna. Un de ces petits tableaux représente Abraham prosterné devant trois anges, qui apparaissent dans les nuages. L'autre, *l'Annonciation*, d'une merveilleuse harmonie de couleurs, porte la

marque d'une facture large, directe et pleine de vie. La Vierge, en robe bleu de ciel, est debout dans une attitude d'une admirable dignité, et son visage exprime de façon saisissante l'émotion causée par la divine prophétie. Devant elle, l'ange à genoux fait acte d'adoration, et, par la fenêtre ouverte, entre un groupe de nuages, parmi lesquels on distingue la colombe mystique et trois têtes ailées de chérubins. La figure de la Vierge et le drapé souple de la robe rappellent *l'Immaculée Conception* du Musée du Prado (1).

Parmi les tableaux de Tiepolo, conservés encore en Espagne, il faut citer une toile du Musée de Cadix, peinte avec la virtuosité accoutumée qui représente une *Jeune fille au tambourin,* et qui est assurément un morceau détaché d'un grand tableau.

On a dit aussi que le peintre vénitien aurait fait le portrait de la reine Marie-Amélie de Saxe, femme de Charles III (2). Mais nous n'avons pas eu l'occasion de voir ce portrait, et nous ne croyons pas que Tiepolo ait reçu une telle commande de la Maison Royale. Quand Tiepolo, en effet, arriva à Madrid, en 1762, la reine Amélie était morte depuis deux ans environ, et il paraît peu vraisemblable qu'on ait confié le portrait de l'auguste défunte à un peintre qui ne l'avait jamais vue.

(1) M. Sack (p. 210) mentionne à Madrid d'autres peintures qu'il ne nous a pas été donné de voir : un petit tableau de mœurs du XVIII[e] siècle, chez le marquis Torrecilla, et des têtes appartenant à MM. de Bernete, le marquis de Perinat, Manuel Gonzalez Arnao.

(2) LEROI, *Italia farà da sè* (*L'Art*, Paris, 1876, t. IV, p. 320).





LE PALAIS ROYAL DE MADRID.



LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID.



Cl. Ganna.

VUE DE LA COUPOLE DE L'ORATOIRE, AU CHATEAU ROYAL D'ARANJUEZ.



Cl. Ganna.

ÉGLISE DU COUVENT DE SAN PASQUALE A ARANJUEZ.



Cl. Franzen.

ÉNÉE CONDUIT PAR VÉNUS AU TEMPLE DE L'IMMORTALITÉ.
PLAFOND A FRESQUE DE LA SALLE DES ALABARDEROS AU PALAIS ROYAL DE MADRID.

LE TRIOMPHE DE LA MONARCHIE ESPAGNOLE (1re PARTIE).

PLAFOND A FRESQUE DE L'ANTICHAMBRE ROYALE DU PALAIS DE MADRID.



Cl. Franzen.



Cl. Franzen.

LE TRIOMPHE DE LA MONARCHIE ESPAGNOLE (2^e PARTIE).

PLAFOND FRESQUE DE L'ANTICHAMBRE ROYALE DU PALAIS DE MADRID.



Cl. J. Laurent et Cie.

PLAFOND DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID (1re PARTIE).



Cl. J. Laurent et Cie.

PLAFOND DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID (2e PARTIE).



Cl. J. Laurent et Cie.

PLAFOND DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID (3e PARTIE).



PLAFOND DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID (4e PARTIE).



Cl. J. Laurent et Cie.

MOTIF DU PLAFOND
DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID.



Cl. J. Laurent et Cie.

MOTIF DU PLAFOND
DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID.



MOTIF DU PLAFOND
DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID.



MOTIF DU PLAFOND
DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID.



Cl. Anderson.

A. RAPHAEL MENGS.
LE PARNASSE.
PLAFOND A FRESQUE DE LA VILLA ALBANI, A ROME.



MOTIF DU PLAFOND
DE LA SALLE DU TRÔNE AU PALAIS ROYAL DE MADRID



FRAGMENT DU TABLEAU AUTREFOIS A L'ÉGLISE DE SAN PASQUALE A ARANJUEZ.
« SAINT PASCAL ADORANT LE CIBOIRE ».
(MADRID. MUSÉE DU PRADO.)



L'IMMACULÉE CONCEPTION.
AUTREFOIS A L'ÉGLISE DE SAN PASQUALE A ARANJUEZ.
AUJOURD'HUI AU MUSÉE DU PRADO A MADRID.



L'ADORATION DES MAGES.
TABLEAU PERDU, AUTREFOIS A L'ÉGLISE SAN PASQUALE D'ARANJUEZ.
EAU-FORTE PAR L'AUTEUR.



VÉNUS ET MERCURE.
ÉBAUCHE POUR PLAFOND.
(MADRID, MUSÉE DU PRADO.)



L'ANNONCIATION.
MADRID, PALAIS VILLAHERMOSA, AUJOURD'HUI PALAIS DU DUC DE LUNA.





CHAPITRE VIII

ŒUVRES DIVERSES DE TIEPOLO

MASQUES ET TABLEAUX DE MŒURS. || CHINOISERIES ET SCÈNES CHAMPÊTRES.
DESSINS ET ESQUISSES. || VRAIES ET FAUSSES ATTRIBUTIONS.
LES EAUX-FORTES DE TIEPOLO ET DE SES DEUX FILS JEAN-DOMINIQUE ET LAURENT.
L'ART DE TIEPOLO DANS LES *Capricci* ET LES *Scherzi*.

ARTISTE fécond jusqu'à paraître inépuisable, capable, dans son perpétuel enthousiasme, des transformations les plus imprévues, Tiepolo traita avec un art également admirable les sujets les plus différents, des scènes religieuses aux compositions mythologiques, des tableaux d'histoire aux tableaux de mœurs. Après s'être donné libre cours parmi les apothéoses de la Vierge et les glorifications des Saints, ou dans le royaume fantaisiste de la mythologie, son inspiration, descendue des splendeurs du ciel sur la terre, se plaisait aux ordinaires détails de la vie journalière, à l'observation de la vérité la plus humble. Et le peintre de la tragédie du Golgotha, l'artiste qui avait trouvé de nouvelles sources de beauté aux bords mythologiques de l'Eurotas et parmi les vergers de Corcyre, ne dédaignait pas, après ces hautes envolées, de représenter, — et avec quelle passion! — des tableaux de genre, des scènes de mœurs locales : carnavals, mascarades, jours de marché, fêtes populaires. Après Saturne et Apollon, Pantalon et Arlequin ; après Minerve et Vénus, Rosaure et Colombine. Algarotti possédait quelques-unes de ces mascarades, dessins ou aquarelles d'une verve parfois satirique, et il écrivait de Bologne, le 10 juin 1761, au critique d'art et collectionneur de tableaux Jean-Pierre

Mariette, fils d'un libraire graveur de Paris : « Je crois bien que je possède les plus beaux polichinelles du monde, de la main de notre illustre Tiepolo. Notre ami commun, l'abbé de Saint-Non, qui aime tant les belles choses, a voulu en copier quelques-uns. Il y en a un, entre autres, que je vous recommande : il est vu de dos, et en épanchant de l'eau contre un mur, il s'aperçoit d'un mauvais tour que lui a joué sa Lycoris ; toute sa personne exprime, par ses contorsions, une douleur si significative qu'on pourrait l'appeler le Laocoon des Polichinelles (1). » L'esprit de Tiepolo excellait à saisir le côté comique des choses, et sa vive ironie trouvait un précieux aliment dans la frivolité des mœurs contemporaines. Certaines figures de ses tableaux, plusieurs dessins, quelques eaux-fortes mi-plaisantes, mi-satiriques, révèlent chez ce profond génie un sens aimable du comique et une verve des plus originales.

L'esprit malicieux du caricaturiste éclate aussi dans certains tableaux de mœurs du temps, comme les deux toiles signées et datées de 1754, qui faisaient partie de la collection de la princesse Mathilde à Paris et représentent le *Charlatan sur la place publique* et le *Menuet*. Ce sont deux tableaux tout à fait délicieux et d'une gaîté de couleur charmante.

Deux autres tableaux de même sujet, datés de 1756, ornent le palais Papadopoli à Venise et ce sont aussi deux petits chefs-d'œuvre. Le docteur Merk (de Darmstadt) possède une copie du *Menuet* avec quelques changements, qui est peut-être de Jean-Dominique.

Une autre scène de *Carnaval* du même Jean-Dominique se trouve dans la collection Maciet (de Paris), et un troisième tableau de mœurs, *le Chanteur ambulant*, dans la collection Alphonse de Rothschild. Par contre, *l'Embarquement en gondole*, appartenant au marquis de Torrecilla (de Madrid), paraît être, à en juger par la reproduction, un Tiepolo authentique et intéressant.

(1) ALGAROTTI, *op. cit.*, t. VIII, p. 192.

Tiepolo a laissé aussi des fresques sur des sujets analogues, et l'on peut en admirer trois à la villa Valmarana, qui sont du plus charmant effet, et indubitablement authentiques, car, nous l'avons déjà dit, on ne saurait les attribuer, comme le voudrait M. Sack, à Jean-Dominique, qui avait dix ans à leur date.

Dans la première, on voit le vieux Pantalon s'incliner courtoisement devant Colombine, qui porte le loup et qu'entoure une bande de masques. La gentille petite femme tient d'une main l'éventail et de l'autre le mouchoir. Le corsage rigide, laissant à découvert les seins fleuris d'un bouquet, descend en pointe parmi les plis de la jupe empesée, qui s'élargit démesurément dans le bas.

La seconde fresque nous transporte sur une place : un chanteur ambulant est monté sur un escabeau et, autour de lui, se presse une foule de masques. Au premier plan, une grande figure d'homme en *bauta* (domino) et en tricorne ; à côté de lui, un gondolier, le fanal à la main ; plus loin, dansant au milieu de la foule, deux femmes de Chioggia avec la cape (*tonda*) blanche, qui couvre la tête et les épaules et se noue à la taille.

Mais la foule du troisième tableau qui s'agite autour de l'*Astrologue* disant la bonne aventure du haut de son escabeau est plus joyeuse et plus vivante encore. L'astrologue doit avoir fait une agréable prédiction à la belle fille qui s'approche de son ami et lui murmure à l'oreille des paroles qu'il écoute attentivement ; une femme, costumée en romaine, regarde, peut-être avec envie, l'heureux couple, et un homme de haute taille et de forte corpulence, costumé en habitant de Chioggia, la pipe à la bouche, assiste à la scène d'un air indifférent. A l'autre bout, des masques chantent et jouent de la musique, non loin d'un homme et d'une femme en domino (*bauta*), qu'on voit de dos.

En ces scènes de mœurs, où se reflètent la joyeuse insouciance d'une époque et la frivolité d'une ville, on perçoit comme un

écho de ces carnavals, de ces bals, de ces spectacles, de toute cette gaîté, enfin, qui sut, à travers mille aventures, conserver son joli caractère de distinction et de spontanéité jusque dans les dernières années de la République. « La gaîté est le caractère de cette nation », écrivait vers le même temps Charles Goldoni.

Il existe encore d'autres tableaux de ce genre, où la puissante imagination du peintre semble trouver une distraction dans la peinture de la vie réelle.

On peut voir au musée de Mayence une belle toile (1 m. 19 × 0 m. 75) d'une invention et d'une exécution pleines de verve, qui représente un *Campement de Bohémiens orientaux* ; ils mangent, les uns sous une tente, les autres en plein air, assis ou debout, la tête enveloppée du turban. Devant la tente, un serviteur en costume espagnol tient par le mors un cheval blanc qui piaffe, tandis que dans le fond un homme et une femme, vêtus à la mode du XVIIIe siècle, s'éloignent en se tenant par le bras.

On ne saurait raisonnablement contester l'attribution de ce tableau à Tiepolo : on trouve en effet dans le recueil d'esquisses de Würzbourg un dessin d'étude pour le cheval, qui est de la main de Tiepolo.

Il existe à la galerie Bischoffsheim (de Londres) deux autres tableaux de mœurs du XVIIIe qui portent la marque du pinceau aimable et vif de Tiepolo. Ils représentent *l'Éducation de l'Infant d'Espagne à Parme.*

Dans le premier tableau, on voit, parmi un grand nombre de moines et quelques masques en domino, l'Infant Louis-Antoine-Jacques, troisième fils du roi d'Espagne Philippe V et d'Élisabeth Farnèse (1). L'Infant regarde un acteur costumé en guerrier romain, qui gesticule sur une scène et déclame peut-

(1) L'Infant Louis-Antoine-Jacques naquit en 1727 ; il fut fait cardinal à huit ans par le pape Clément XII, et il eut en outre l'archevêché de Tolède ; mais, après la mort de son père, il quitta l'habit ecclésiastique. Il se maria en 1776 et mourut en 1785. Dans son enfance, sa mère l'envoya à Parme, où sa première éducation fut faite par des moines.

être quelque récit d'histoire ancienne qu'on veut proposer en exemple au jeune homme. L'autre tableau représente la suite de l'éducation du royal élève ; on y voit les dominicains qui brûlent des livres hérétiques sur un bûcher et se livrent à des danses et autres manifestations de joie. L'Infant, un peu à l'écart dans un cercle de moines, regarde cet étrange autodafé avec une expression de stupeur craintive.

C'est encore une scène de mœurs du XVIIIe siècle que représente le tableau du Musée d'Udine : *le Comte de Montegnacco devant le Conseil de l'Ordre de Malte* (1 m. 94 × 1 m. 25).

Ce tableau est un pur bijou, et les meilleures toiles de Longhi pâlissent auprès de lui. Dans ces petites figures, peintes avec une merveilleuse vérité de détails, dont la foule emplit la salle de l'assemblée, c'est la vie même d'une époque qui apparaît. Cette toile a une origine intéressante. Un noble habitant d'Udine ayant demandé son admission à l'ordre de Malte et ayant essuyé un refus, parce qu'on n'avait pas reconnu au patriciat d'Udine les quatre quartiers de noblesse nécessaires, la ville elle-même se jugea offensée ; il s'ensuivit un procès devant la juridiction pontificale, qui dura plusieurs années, jusqu'à ce que, en 1748, le pape Benoît XIV en eût remis la décision au Conseil ordinaire de Malte. C'est alors que le comte Antoine de Montegnacco, chanoine d'Aquilée, vint à Malte, en qualité de représentant d'Udine et, admis en audience publique, soutint, contradictoirement avec les avocats, la cause de la noblesse d'Udine, qui, finalement, fut déclarée digne d'être inscrite à l'ordre religieux et militaire de Jérusalem (1). Montegnacco, voulant laisser un souvenir de cet événement, commanda à Tiepolo un tableau sur ce sujet, et il lui écrivit une *Instruction* où se trouvait décrite dans ses moindres détails la scène de son plaidoyer devant le Grand Conseil de Malte.

De la maison du comte de Montegnacco le tableau passa, par

(1) JOPPI VINC, *Di un quadro del Tiepolo nel Museo Udinese* (dans les *Pagine Friulane*, IIe a, n° 9, 27 oct. 1889). Cette étude contient aussi l'*Instruction* du comte de Montegnacco au peintre.

héritage, en 1785, au noble Thomas de Rubeis, qui en fit don à la ville d'Udine.

Ce grandiose décorateur qu'était Tiepolo a laissé aussi de curieuses *Scènes chinoises*, telles les scènes de la villa Valmarana.

Il montre dans ces scènes une Chine de son invention, avec des kiosques qui ressemblent à des volières, des Chinois au chapeau en abat-jour et à la queue voltigeante. Ces *chinoiseries*, mises à la mode en France par Claude Gillot, par son élève Watteau, par Boucher et par les graveurs Jean Pillement, Jean Demy, Honoré Bernard Toro, eurent aussi une certaine vogue à Venise, surtout quand on se mit à fabriquer en Europe de la porcelaine de Chine. C'est au début du XVIIIe siècle que le chimiste Bœttger obtint pour la première fois, à Meissen, en Saxe, une porcelaine analogue à la porcelaine chinoise; son secret ayant été bientôt divulgué, d'autres fabriques furent établies, en Autriche, à Venise et en France. On fit d'abord de très grands vases d'ornement, qu'on mit sur des socles de même style, et peu à peu on en vint à fabriquer des meubles chinois, à faire peindre des pièces, des armoires, des coffres, des paravents, non pas seulement par de modestes *peintres à la chinoise* (1), mais par des artistes illustres comme Tiepolo. Cependant Tiepolo s'adjoignit un collaborateur pour les tableaux chinois de la villa Valmarana, un de ses élèves, sans doute.

On trouve aussi à la villa Valmarana des *Scènes champêtres* qui sont plus intéressantes et qui font une impression de tranquillité et comme de timidité, inaccoutumée chez Tiepolo. L'artiste apparaît sous un nouvel aspect dans ces tableaux rustiques, les seuls que nous ayons de lui. Il semble que le peintre, dont les yeux et l'esprit étaient obsédés d'un tourbillon d'images fantastiques, ait voulu retremper son âme dans la contemplation de la nature, parmi le calme paysage verdoyant de la campagne

(1) Tel, en effet, devait être le nom de ces spécialistes. C'est ainsi qu'on peut lire cette note dans les Registres de l'église de San Samuele: « En mai 1725, fut baptisée la fille (Angèle-Catherine) de Joseph Tosello, *peintre à la chinoise.* »

vénitienne. Le sentiment de la nature, si intense chez les peintres vénitiens du XVIe siècle, chez Giorgione et chez le Titien en particulier, et qui s'était perdu dans les compositions prétentieuses et boursouflées du siècle suivant, semble renaître dans sa sincérité au XVIIIe siècle. Les Canaletto, les Guardi, les Bellotto sont sensibles à la poésie des montagnes, des prés, des arbres, et plus encore ils subissent l'espèce d'enchantement qui émane de l'air, des eaux, des pierres de leur Venise. D'autres peintres vénitiens font des paysages animés et savants, mais où se marque trop encore le souci de l'effet pittoresque théâtral, comme chez Marc Ricci, ou le goût des bergeries conventionnelles, comme chez François Zuccarelli, florentin de naissance, mais vénitien d'adoption. Mais, chez Tiepolo, la vision de la nature prend une ingénuité, une sincérité qui annoncent les paysagistes modernes. Dans une sorte de paix silencieuse et infinie, la campagne s'étend couverte de verdure et d'ombre, offerte aux réunions des campagnards ; des arbres se dressent, au feuillage splendide, au tronc vêtu de lierre; dans l'air volent des oiseaux et, dans le fond, simplement traité, derrière une mince file d'arbres, on découvre la plaine qui semble fuir et les maisons blanches d'un village, à l'horizon. Nous voilà loin d'une Arcadie de convention. L'âme sincère du peintre communique au paysage une vie large et simple, pure de toute sentimentalité idyllique, et ce sont de vrais paysans que l'on voit dans ses tableaux, peints au naturel, dans leur humble et saine existence. Un paysan, après le travail de la journée, est assis à sa pauvre table avec son enfant sur le bras, et sa femme, qui est à côté de lui, montre un ventre qui promet la joie d'une maternité prochaine ; des travailleurs des champs au repos parlent entre eux, couchés ou assis; deux paysannes, vues de dos, s'acheminent vers le marché voisin, et une vieille femme est assise au pied d'un arbre, qui rappelle la vieille de Carpaccio dans le tableau de *Sainte Ursule* et la vieille de la *Présentation* du Titien.

L'art courageux de Tiepolo s'affirme encore dans de nombreuses

ébauches dont il est impossible de dresser une liste même approximative. On lui en a faussement attribué un trop grand nombre ; il y en a beaucoup aussi qui ne sont que d'habiles contrefaçons modernes; mais celles qui sont vraiment dues à son pinceau, — et nous en avons reproduit ou cité un certain nombre, — ont toute l'allégresse de ses tableaux et prouvent avec une admirable évidence la souplesse et la richesse de son imagination.

Cependant la hardiesse de l'imagination, qui dans certaines de ses œuvres semble confiner à la témérité, s'alliait chez lui à un esprit curieux, subtil, épris de perfection. Ce peintre, qui paraît aux observateurs superficiels insoucieux de la forme, s'obligeait au contraire à l'étude patiente des plus sévères maîtres d'autrefois. N'alla-t-il pas jusqu'à faire d'Albert Dürer son modèle préféré (1). Quand il n'était pas pressé par le temps, il savait se montrer un dessinateur parfait, tel qu'était enfin, au jugement de nombreux connaisseurs, que rapporte Da Canal, le Tiepolo des dessins. On trouve quelques dessins de statues et de bustes antiques dans la *Verona illustrata* de Scipion Maffei, lequel affirme que personne en son temps ne surpassait Tiepolo *par la correction et la franchise du dessin* (2). Dans ses dessins d'études, qui n'étaient pas destinés à la publicité, l'artiste se révèle sous un jour inconnu. Ces dessins sont comme des lettres confidentielles où l'âme se montre sans voiles.

Le petit-fils du Padouan Joseph Rizzoli, qui tint à Padoue, dans la première moitié du siècle passé, un célèbre commerce d'antiquités, nous disait que son grand-père avait acheté d'une religieuse, parente de Tiepolo, bon nombre de dessins qu'il revendit à un Français et qui allèrent ensuite enrichir des collections privées ou publiques. En effet, quelques heureux collectionneurs possèdent de très beaux dessins de Tiepolo; mais il y en a davantage qui, contents de recueillir les miettes tombées de la table du maître, conservent précieusement le moindre trait, la moindre tache

(1) Zanetti affirme que Tiepolo étudiait passionnément A. Dürer, et Lanzi le confirme. Cf. aussi ORLOFF, *Essai sur l'histoire de la peinture*, II, 174, Paris, 1823.

(2) *Verona illustrata*, 3e partie, p. 397.

échappée à la main de Tiepolo, et l'on ne compte plus ceux qui lui attribuent généreusement des dessins qui ne sont pas de lui.

M. Sack, dans son récent ouvrage, nous montre plus de 1 300 dessins, à l'en croire, tous de Tiepolo. Mais il est facile de voir, d'après les reproductions mêmes, qu'une grande partie de ces dessins, dont beaucoup appartiennent à M. Sack, sont des faux ou des copies d'après Tiepolo. Ce n'est pas seulement notre avis, c'est aussi celui de tous ceux qui connaissent Tiepolo et auprès de qui nous nous sommes enquis, et notamment d'un juge savant et autorisé entre tous, M. Henri Modern. Il suffira de quelques exemples pour prendre une idée de la méthode critique de M. Sack sur ce point.

C'est ainsi qu'il reproduit dans son livre (p. 128) un dessin lui appartenant qui représente une tête de femme, et il veut y voir l'étude d'une tête de femme qui se trouve dans une fresque du palais Labia. Or le visage de cette femme, tant dans la fresque que dans le dessin de M. Sack, est à moitié caché par une autre tête de femme. Il en résulte évidemment que le dessin est une *copie d'après la fresque,* car un peintre qui fait une étude de tête d'après nature fait la tête entière, sans se préoccuper de savoir si une partie de cette tête sera ou non dans son tableau couverte par une autre tête ou par un objet quelconque. Et il ne saurait faire autrement, car il ne sait pas à l'avance quelle est la partie qui sera couverte. Un copiste, au contraire, dessine ce qu'il a sous les yeux et reproduit la peinture originale telle qu'elle est.

Autre exemple : M. Sack veut attribuer à Tiepolo une sanguine, d'ailleurs belle et finie, du Musée de Stuttgart. On voit dans ce dessin : d'abord, l'Apollon de la grande fresque de l'escalier du palais de Würzbourg, puis une tête de cheval, ensuite la jambe gauche d'un guerrier et le pied gauche d'Armide dans le tableau à l'huile du même palais de Würzbourg, enfin un page des *Noces de Barberousse,* ou plutôt de *l'Adoration des Mages* de Munich. Mais il est évident que ces dessins ont été faits d'après les figures des tableaux du maître par l'un quelconque de ses élèves et non par le

maître lui-même. Il existe, il est vrai, des esquisses de la main des maîtres d'après leurs propres œuvres, qui leur furent des sortes d'aide-mémoire ; mais ce sont toujours des esquisses larges et rapides et jamais des dessins finis et soignés comme ceux-là. Et M. Sack reconnaît tout le premier que ces dessins ne sont pas des dessins d'après nature, mais des copies d'après les tableaux mêmes !

En vérité, il faut une extrême circonspection pour ne pas se laisser entraîner à des attributions inexactes au sujet des nombreux dessins qui figurent abusivement sous le nom de Tiepolo.

C'est ainsi que, à la Bibliothèque de Parme, on peut voir, sous le nom de Tiepolo, un dessin dont la perfection léchée ne saurait, à notre avis, se confondre avec la manière ramassée, le trait qui résume et sous-entend, caractéristiques des dessins de Tiepolo. Ce dessin de Parme doit être, selon nous, l'œuvre de quelque imitateur attardé, et nous le reproduisons pour qu'on puisse faire la comparaison.

On trouve un grand nombre de dessins au crayon ou à la plume, relevés de bistre, dans les Académies, Musées et Cabinets d'Estampes de Venise (1), de Florence (2), de Londres (3), de Vienne (4),

(1) Les dessins du Musée Civique de Venise se trouvaient dans un recueil portant sur la couverture l'inscription suivante : *Questo libro dei disegni originalli tutti al naturale è di Gio. Batta e figlio Tiepolo pitori dell' año* 1770. *Costa Sechini n. 8*. Il fut légué au Musée en 1885 par le peintre Joseph-Laurent Gatteri (de Trieste).

(2) On trouve aux Uffizi un certain nombre de dessins attribués à Tiepolo et à son fils Jean-Dominique. Mais, pour ne parler que de Tiepolo, nous dirons que, des deux dessins de la collection Santarelli exposés dans les vitrines, un seul, le n° 7847, à la plume et à l'aquarelle, qui représente un *Sujet d'histoire romaine* (0 m. 310 × 0 m. 178) est du grand maître. Il faut aussi lui attribuer un dessin à la plume relevé de bistre, représentant la Vierge avec saint Antoine de Padoue à son côté et en bas saint Étienne et saint Sébastien, dessin qui fait partie de la collection de dessins récemment acquise par les marquis Malvezzi (de Bologne) (FERRI, *Incremento alla Raccolta dei disegni negli Uffizi*, dans la *Rivista d'Arte*, Florence, juillet 1906). Il y a d'autres dessins de Tiepolo dans les cartons des Uffizi, mais trois dessins seulement nous paraissent de sa main dans la collection Santarelli : deux sujets sacrés, les n°s 7833 et 7846 et un *Entretien de dames et de cavaliers*, n° 7831.

(3) Au British Museum (département des Estampes), on trouve deux études de Tiepolo pour des décorations de plafond, qui proviennent de la collection Rickett : une figure avec casque vue en raccourci, et une figure à genoux sur des nuages. Le British Museum a récemment acquis un autre dessin à l'encre et à la sépia qui représente un groupe de figures auprès d'un puits et porte la signature *Giovanni Battista Tiepolo*.

(4) Dans la collection Albertine (de Vienne), quinze dessins sont attribués à Tiepolo. Nous croyons avec Modern (*op. cit.*, p. 55) que huit seulement sont authentiques : 1. *Tête d'homme avec un bonnet à*

de Dresde (1), de Berlin (2), de Munich (3), de Francfort (4), de Paris (5), de Besançon (6), d'Amiens (7), et dans d'autres collections italiennes et étrangères, publiques et privées.

Le musée de l'Ancienne Université de Würzbourg possède trois livres d'esquisses et quarante-deux dessins sur des feuilles détachées, qui, suivant un jugement traditionnel mais contestable, sont attribués aux trois Tiepolo : les trois livres à Jean-Dominique, les dessins détachés à Tiepolo et à son fils Laurent. Pour distinguer raisonnablement les trois artistes, il convient de se rappeler leur âge respectif, quand ils arrivèrent en Franconie en janvier 1751. Tiepolo le père était dans la pleine force de l'âge et du talent ; Jean-Dominique avait vingt-quatre ans ; Laurent avait quatorze ans et demi. Le premier livre de Würzbourg est presque tout entier composé de dessins de Tiepolo et non de son fils, Jean-Dominique,

poil (aquarelle) ; 2. *Tête d'homme* (sanguine) ; 3. *Femme lisant* (crayon et céruse) ; 4. *Groupe d'Orientaux* (sanguine, étude pour les *Scherzi di fantasia*) ; 5. *Saint Sébastien devant Dioclétien* (copie de Véronèse, dessin à la plume, relevé d'un léger carmin à l'aquarelle) ; 6. *Un Exorcisme* (à la plume et sépia, une copie au Musée Civique de Venise) ; 7. *Après l'exorcisme* (à la plume et sépia) ; 8. *Vierge avec l'Enfant et le petit Saint Jean* (à la plume et sépia).

Les autres dessins sont des copies d'originaux ou des œuvres d'imitateurs. Deux d'entre eux (*Apollon et Marsyas* et *Moïse sauvé des eaux*) sont certainement de Fontebasso. A Vienne encore, Modern lui-même et le docteur Eissler possèdent des dessins de Tiepolo.

(1) Trois dessins de Tiepolo au cabinet des Estampes de Dresde, deux études d'anges au crayon rouge avec taches de blanc, et un troisième à la plume représentant *la Vierge sous un arbre.*

(2) Le Musée de Berlin (cabinet des Estampes) possède un livre de dessins à la plume de Tiepolo de soixante-trois feuillets, qui portent souvent des dessins au dos. Nous pouvons en donner quelque idée, grâce à la courtoisie du docteur Friedländer, conservateur du Musée. Modern a parlé en plusieurs endroits de ce livre de Berlin, qui porte le titre : *Disegni di varie figure di Giovanni Batt. Tiepolo* (MODERN, *op. cit.*, p. 42 et *passim*) et son coup d'œil pénétrant y a reconnu les études à la plume de nombreuses fresques. Par exemple, pour les fresques du palais épiscopal d'Udine, la composition de l'*Ange qui apparaît à Sarah* (f. 18), deux figures de femme (f. 8 et 54) pour le tableau *Jacob et Laban*, et deux études pour la *Chute des Lucifer* (f. 13 et 48). On y trouve aussi des études pour les fresques de la chapelle Colleoni de Bergame et des dessins pour une série de saints, gravée par Pierre Monaco (f. 9, 65, 66, 67). Outre ce précieux recueil, le *Kupferstichkabinet* de Berlin possède encore vingt et un dessins de Tiepolo sur des feuilles détachées.

(3) Au cabinet des Estampes de Munich, une sanguine, *la Résurrection de Lazare* (354 × 267).

(4) A l'Institut Staedel de Francfort : 1. *Tête d'homme* (crayon); 2. *la Vierge et les Saints* (dessin à la plume relevé de bistre, signé *Tiepolo*) ; 3. *Un groupe d'hommes et de magiciens auprès d'un monument* (à la plume relevé de bistre).

(5) Au Musée du Louvre (collection Mariette), six dessins à la plume de Têtes d'hommes et un dessin représentant : *la Vierge avec deux Saints.*

(6) De Chennevières (p. 151) donne le catalogue des dessins du Musée Gigoux à Besançon. Il faut y ajouter un très beau dessin à la sépia qui est au Musée de la Ville et représente : *Lazare et le mauvais riche.*

(7) Le Musée d'Amiens possède deux dessins. L'un, très hâtif, représente un *Polichinelle* ; l'autre, qui paraît représenter le *Sacrifice d'Iphigénie*, doit être attribué à Fragonard plutôt qu'à Tiepolo.

à qui il faut attribuer, par contre, la plupart des dessins du second livre. Le troisième livre ne contient que des dessins sur papier bleu, et il n'y en a pas un seul qu'on puisse valablement attribuer à l'un des trois Tiepolo. Ce sont presque tous des copies ou des décalques de dessins et de gravures de Tiepolo ou de son fils, Jean-Dominique, dus, sans doute, à des élèves allemands de Würzbourg. Des quarante-deux dessins sur feuilles détachées, neuf seulement, selon nous, doivent être attribués à Tiepolo, et deux à Jean-Dominique. Trois dessins dignes de Rembrandt, de *la Fuite en Égypte*, sont si beaux que nous serions tentés de les attribuer à Tiepolo, et peut-être ont-ils servi de modèles à Jean-Dominique pour ses gravures. D'autres dessins sont attribués à tort à Laurent Tiepolo. Il faut lui attribuer, par contre, une *Tête de femme avec turban* et une *Tête d'homme avec turban*, où se marque une main jeune et inexpérimentée, et qui portent d'ailleurs sa signature, dans une forme qui décèle un certain orgueil : *Io Lorenzo Tiepolo*. Ce *moi* est comme l'affirmation d'une personnalité déjà formée. Un troisième dessin porte la fausse signature : *Lorenzo Tiepolo del Venet.* On trouve, dans la collection Albertine (de Vienne) un dessin de Laurent Tiepolo, où il apparaît en pleine possession de ses dons artistiques. C'est un beau dessin, d'un fini parfait, qui représente Charles Goldoni et servit de modèle à Marc Pitteri, pour sa gravure du frontispice des Comédies de Goldoni, dans l'édition publiée à Venise par Pasquali, en 1761. La gravure néglige d'ailleurs certains détails du dessin. En 1761, Laurent avait dans le dessin sa technique propre, qui était différente de celle de son père et de son frère. Il ne se met pas à la suite de son père, et, si son talent manque de puissance, du moins il est personnel. Laurent se sert de l'estampe (*fumino*), ce que ne font jamais son père et son frère.

On trouve au Musée de Stuttgart une très belle collection de dessins de Tiepolo et de ses élèves ou imitateurs. Vers le milieu du siècle dernier, un Vénitien, un certain de Rossi, aussi patient et intelligent collectionneur que peintre médiocre, se livra à Venise

à une véritable rafle dans les maisons particulières aussi bien que chez les antiquaires. Il réunit tout ce qu'il put trouver de Tiepolo et de son fils Jean-Dominique : toiles, croquis, dessins, que leurs propriétaires, par ignorance ou négligence, lui cédaient à bon compte comme des choses sans valeur. Puis il alla habiter la capitale du Würtemberg avec sa fille, qui y épousa un Allemand nommé Beyerlen. A la mort de De Rossi, sa collection passa à sa fille et à son gendre, et celui-ci, pressé par la nécessité, se vit obligé de vendre, il y a quelque vingt ans, un grand nombre de tableaux et de dessins de Tiepolo et d'autres maîtres, que son beau-père avait mis tant de patience et de soins à rassembler. Sur deux cents dessins ou esquisses environ, plus de la moitié furent dispersés chez les marchands, et le reste fut acheté par la galerie de Stuttgart pour la modeste somme de 6 marks le dessin. A la Galerie, ces dessins sont divisés en deux séries, contenues dans deux albums, sans numéro d'ordre ni indication de sujets.

Parmi les collections particulières de dessins de Tiepolo, il faut citer en bonne place la collection qui appartient à Joseph Sartorio (de Trieste) et dont ses héritiers, après sa mort, ont fait don au Musée de Trieste. Un graveur de Venise, Antoine Viviani, avait laissé à sa mort, en 1854, une caisse où se trouvaient pêle-mêle un grand nombre de dessins de Tiepolo et d'autres maîtres vénitiens. Après avoir vainement essayé de vendre pour une somme dérisoire la caisse et son contenu, qui les embarrassait depuis de longues années, les héritiers de Viviani eurent l'idée d'exposer ces dessins à l'Exposition des Œuvres de Tiepolo, qui eut lieu à Venise en 1896, et ils trouvèrent aussitôt deux acquéreurs : M. Sartorio (de Trieste) et le major Mienzil (de Lemberg). Ce dernier revendit les dessins qu'il avait achetés, au nombre desquels se trouvait une étude de la grande frise, *le Châtiment des Serpents*, au comte Szeptycki, archevêque de Lemberg. Mais la majeure et la meilleure partie de la collection Viviani passa à Sartorio et elle fait aujourd'hui l'inestimable ornement du Musée de Trieste. L'inventaire, dressé

récemment, porte le chiffre de 170 dessins, qui ne sont certainement pas tous de Tiepolo, mais on peut reconnaître facilement la main du rapide et fécond inventeur d'esquisses dans nombre de raccourcis d'une extrême hardiesse, dans certaines études de nu, dans quelques têtes vigoureuses, dans quelques drapés d'une rare beauté, dans certaines compositions d'une variété et d'un mouvement admirables.

La vie et la force éclatent dans le moindre détail. On y trouve quelques-unes de ces curieuses caricatures et plus d'un de ces dessins de masques et de polichinelles, cités par Algarotti.

Il faut signaler encore vingt études de vases et deux études de fontaines, dans lesquelles la ligne ornementale, d'une rare élégance, est fixée d'un trait rapide et sûr ; enfin il s'y trouve aussi des dessins de chiens, d'armes, de boucliers, et onze études d'arbres, notamment de sapins, qui nous font pénétrer dans le détail de l'œuvre du peintre et qui ont servi pour les fonds de certains de ses tableaux, comme la *Prédication de Baptiste*, du Musée de Trévise.

Après la collection Sartorio, il convient d'accorder une mention particulière à la collection de dessins de H. P. Horne (de Florence), l'auteur d'une remarquable étude sur Botticelli. M. Horne a acheté à Londres un recueil de quarante-huit dessins de Tiepolo, à la plume, relevés de bistre, provenant de la collection Beckford. Les sujets les plus divers s'y rencontrent : des supplices de saints, comme la décapitation de saint Jean-Baptiste et une sainte Catherine qui s'avance en dansant vers la roue du martyre, y voisinent avec de joyeuses figures mythologiques, telles une admirable Cérès soutenue par un Amour et une Vénus avec un Mars qu'on dirait dessiné par Michel-Ange. Et les premières ébauches de figures de plafonds, tel cet ange qui vole, admirable de vigueur et d'élégance, s'y mêlent aux fantaisies qui peuplaient l'esprit de l'artiste et qu'il transportait sur la feuille de cuivre des *Capricci* ou des *Scherzi*. On y voit la curieuse esquisse d'un tableau qui ne

fut, probablement, jamais exécuté ; elle représente un *Général de mer* vénitien, revêtu de la cuirasse, qui est descendu de sa galère et au-devant duquel vient un groupe de Turcs, apportant sur un plateau les clefs d'une ville ; dans le fond, on aperçoit les murailles et les tours de la ville. Notons encore un dessin, qui devait assurément servir pour la représentation d'une famille composée de quatorze personnes, hommes, femmes, enfants, très heureusement assemblés en un groupe avec un jardin pour fond. Le recueil se termine par douze études de faunes et faunesses pour dessus de portes.

Il nous paraît inutile de citer d'autres dessins qui n'ajoutent rien à la connaissance de l'artiste. Il nous suffira de signaler encore un petit dessin, offrant en même temps l'intérêt d'un document biographique, qui provient de la collection du peintre espagnol Raimond de Madrazo et appartient aujourd'hui à Mme S. C. Hewitt (de New-York). C'est un dessin à la sépia relevé de céruse ; il représente *Vénus et le Temps* et a été signalé dans le *Burlington Magazine* par Georges -A. Simonson, le savant biographe de François Guardi. Simonson, cependant, n'en avait pas donné la reproduction, et nous devons à sa courtoisie de pouvoir l'offrir aujourd'hui à nos lecteurs. Dans l'angle de droite du dessin, et dans le haut, on lit cette inscription : *Lo fece il Tiepolo e me lo donò : Juseppino Guardi*. Assurément, ces mots ont été dictés à Joseph Guardi par l'orgueil qu'il avait de posséder une belle œuvre d'un artiste tel que Tiepolo. On se rappelle d'ailleurs que Tiepolo se trouvait être le beau-frère de son parent, le peintre François Guardi (1).

Les dessins de Tiepolo sont pour la plupart au crayon noir ou rouge, au fusain, ou simplement à la plume, ou encore à la plume relevés de bistre vif ou éclairés de blanc de céruse. On voit dans quelques-uns des compositions entières, comme dans le dessin du

(1) SIMONSON, *Guardi and Tiepolo* (dans le *Burlington Magazine*, Londres, juillet 1907).

plafond de la villa Loschi-Dal Verme, près Vicence ; dans d'autres, on trouve l'indication des motifs d'un grand nombre de tableaux, en quelques traits, ou des esquisses de figures qui nous permettent de suivre, en quelque sorte, la genèse de certaines peintures à la fresque ou à l'huile sur mur ou sur toile. C'est ainsi que, dans un dessin inédit et authentique, à la sanguine, qui se trouve à Milan, on reconnaît le type de certaines figures allégoriques de femmes des fresques du palais Rezzonico, à Venise ; dans le recueil de Berlin, on trouve des figures qui ont servi aux fresques d'Udine et de Bergame, et, dans un dessin détaché du même Musée, on voit l'enfant, qui tette sa mère agonisante, du tableau d'Este. La collection Sartorio contient les études de certaines figures pour le plafond du palais Trento Valmarana, à Vicence, ainsi que la première idée de la composition *Vénus et Énée* de la villa Valmarana ; le livre du Musée de Stuttgart contient l'étude pour le plafond de l'église de la *Pietà*, à Venise ; dans un dessin des Uffizi, provenant de la collection Malvezzi, on trouve la figure de saint Sébastien du tableau de Diessen, et ainsi de suite. La main de l'artiste passe d'un sujet à l'autre avec une merveilleuse facilité, et il n'y a pas d'instant où son imagination ne travaille. Est-il occupé à préparer avec soin des illustrations pour un livre, un dessin pour une gravure ? Tout à coup, une idée lui traverse l'esprit comme un éclair : il s'arrête et la note en quelques traits sur le papier. C'est ainsi que dans le recueil de Horne se trouvent un dessin à la plume au-dessus d'un dessin au crayon inachevé, et, auprès d'une composition terminée, indiqué en quelques traits hâtifs dans un coin du feuillet, un petit amour qui vole. L'esprit du maître, ouvert à toutes les impressions, savait se plier à l'observation la plus attentive et la plus minutieuse ; il étudiait à l'occasion avec un soin méticuleux non seulement les mouvements, les diverses expressions des visages, mais les moindres détails du corps, les vêtements et les objets les moins importants. A parcourir les trois cent cinquante-huit dessins du Musée de Venise, on ne peut manquer d'éprouver la plus vive

admiration pour le génie protéiforme de Tiepolo. Il fait plus d'une fois l'effet d'un insouciant improvisateur ; mais, si l'on regarde mieux, on aperçoit alors le plus méditatif des artistes : il a passé par toutes les épreuves, par toutes les difficultés de l'art ; il les a affrontées et vaincues. Avec une virtuosité merveilleuse, tempérée par une sûre et profonde observation, il saisit et rend tous les détails, tous les aspects de la vie ondoyante et multiforme. Figures nues ou drapées, visages d'hommes et de femmes, de face, de profil, en raccourci, torses, oreilles, nez, mains, jambes, pieds, tout ce qui est animé, tout ce qui participe de la vie, il étudie tout, dans toutes les poses et dans tous les mouvements ; puis il passe en se jouant, avec une aisance incroyable, de cette étude à celle des objets inanimés, et c'est alors un vertigineux défilé de vêtements, d'étoffes, de manteaux, de chapeaux, de turbans, de souliers, de gants, de fleurs, de tables, de plats, de jouets, de tapis. Il faut signaler notamment à ce sujet les dessins d'arbres d'après nature (comme il s'en trouve dans la collection Sartorio), qui sont toujours à feuillage circulaire.

Tiepolo caricaturiste mérite aussi une mention.

Comme Léonard de Vinci, Tiepolo avait l'instinct de la charge, et il y ajoute, avec le tour léger et spirituel de l'époque, son aimable scepticisme. On rencontre souvent des caricatures parmi les dessins de Tiepolo, dans les esquisses pour les *Capricci* et les *Scherzi*, par exemple, dans les études pour les *Têtes de caractère*, dans les dessins pour les nombreuses caricatures de têtes, qu'il mettait sur les vases, sur les pierres, sur les autels païens et qui équivalent presque à des signatures. Son fils, Jean-Dominique, a encore exagéré cette habitude, comme il sied aux élèves qui outrent toujours les idées du maître.

La fantaisie de Tiepolo apparaît encore sous un nouvel et curieux aspect dans des eaux-fortes. En cette forme d'art si séduisante, sa gloire se trouve liée par les liens d'une commune affection à celle de ses deux fils, et ce nous est une joie de réunir cette trinité d'artistes sous le même nom, lumineux et doux, de Tiepolo.

En 1749, Antoine-Marie Zanetti publiait les dix eaux-fortes de Tiepolo qui composent les *Capricci* dans la *Collection de diverses estampes à clair-obscur, d'après les dessins originaux de François Mazzuola dit le Parmesan et d'autres insignes maîtres* (1). Après la mort de Tiepolo, mais sans indication d'année, parut le volume comprenant les *24 Scherzi di fantasia du célèbre Jean-Baptiste Tiepolo, de Venise, peintre mort à Madrid au service de S. M. C.* En réalité, les *Scherzi* se composent de vingt-trois planches ; on a réuni au volume deux planches d'un sujet très différent : celle du tableau du Musée de Stuttgart, *Saint-Joseph et l'Enfant Jésus*, et la gravure la plus belle et la plus puissante de l'artiste, *l'Adoration des Rois Mages*, qui porte la signature de Tiepolo sur une pierre du premier plan.

Le fils de Tiepolo, Jean-Dominique, publia, en deux volumes de trente planches chacun, la *Collection de têtes... peintes par Jean-Baptiste Tiepolo, peintre vénitien au service de S. M. C., mort à Madrid en l'an 1770, gravées par Jean-Dominique, son fils* (2). L'œuvre est dédiée au patricien Alvise Tiepolo, ambassadeur de la République près le pape Clément XIV.

Certaines gravures de Tiepolo père, *l'Adoration des Mages* et *les Exercices de fantaisie* (*Scherzi di fantasia*), furent aussi réunies par Jean-Dominique aux siennes et à celles de son frère Laurent, en 1775, en un volume dédié au pape Pie VI sous ce titre : *Catalogue*

(1) Bartsch (*Le peintre graveur*, vol. XII, p. 161, Vienne, 1811) parle longuement de cette œuvre qui est devenue très rare, car Zanetti n'en fit tirer que trente exemplaires et fit détruire ensuite les cuivres, pour empêcher qu'on en tirât d'autres éditions.

(2) Certains critiques, Nagler par exemple (*Künstler-Lexicon*, Munich, 1847) et de Chennevières (p. 148), pensent que Jean-Dominique a gravé les Têtes d'après ses propres tableaux et non d'après les tableaux de son père. Modern (*op. cit.*, p. 42-43), avec sa sagacité ordinaire, cite au contraire certains tableaux de Tiepolo reproduits dans ces estampes que de Vesme (p. 439) place toutes au nombre des gravures de Jean-Dominique *d'après Jean-Baptiste Tiepolo.*

A propos de ces *Têtes de caractère*, il nous paraît bon de signaler que M. Sack, après avoir pensé d'abord attribuer la plupart d'entre elles à Jean-Dominique (p. 97), déclare un peu plus loin (p. 338) qu'un grand nombre sont de Jean-Baptiste. La vérité, c'est que toutes ces Têtes, gravées par Jean-Dominique (60 planches), ont été peintes par Jean-Baptiste, comme l'indique clairement, d'ailleurs, le titre des deux volumes. Jean-Baptiste a laissé, en plus de celles-ci, beaucoup d'autres Têtes que M. Sack ne mentionne pas. Et il en existe enfin un grand nombre de copies et d'imitations : c'est ainsi que celle de la collection Huldschinsky (de Berlin) doit être de Laurent Tiepolo, car c'est un pastel et ni Jean-Baptiste ni Jean-Dominique n'ont jamais peint au pastel.

d'œuvres diverses contenues dans le présent volume dues au célèbre peintre Jean-Baptiste Tiepolo, Vénitien, qui fut au service de S. M. C., mort à Madrid, le 27 mars 1770. Seize de ces œuvres ont été gravées par lui-même et les autres par ses fils, Jean-Dominique et Laurent, ces œuvres possédées par le susdit Jean-Dominique, avec l'addition d'autres œuvres de lui.

Les dix *Capricci* furent, en 1785, réunis en une édition dédiée au riche amateur d'art, Jérôme Manfrin.

Tiepolo n'a laissé, en fait de gravures, que les *Capricci*, les *Scherzi di fantasia* et la reproduction des deux tableaux de *l'Adoration des Mages* et de *Saint Joseph*, trente-cinq eaux-fortes au total (1).

Jean-Dominique, par contre, en a laissé cent soixante-douze, tant de sa composition que d'après les œuvres de son père. Plus modeste, Laurent n'a laissé que neuf gravures, qui toutes sont d'après son père. Jean-Dominique et son frère Laurent furent les deux meilleurs interprètes du grand maître, entre tous

(1) Les deux eaux-fortes dont M. Sack (p. 295-296) veut enrichir la collection des gravures de Tiepolo ne sont certainement pas authentiques. Jean-Dominique Tiepolo a fait trois catalogues des gravures de son père, des siennes et de celles de son frère Laurent. De Vesme ne donne que deux de ces catalogues (*Le peintre graveur, cit.*, p. 379-389). Le troisième catalogue est le plus complet. Le nombre de 172 gravures que nous donnons pour Jean-Dominique ne comprend pas les planches de frontispice et de dédicace qui ne comportent pas de figures. — Les gravures de Jean-Dominique d'après son père sont au nombre de cent dix en y faisant rentrer trois planches (n°s 62, 96 et 102 du Catalogue de De Vesme), que de Vesme (p. 439) place à tort parmi *les pièces dont on ignore si elles sont de l'invention de Jean-Baptiste ou de Jean-Dominique.* Nous avons vu en effet un exemplaire du n° 62 (*Saint Gaëtan*) qui porte l'inscription : *Joannes Batta Tiepolo inv. — Io. Dominicus filius fecite* (sic); et un autre du n° 96 (*Renaud et les deux guerriers*) avec l'inscription : *Ioannes Bapta Tiepolo inv. et pinx. Ioannes Dominicus filius del. et fecit.* Quant au n° 102, il n'y a aucun doute que la composition n'en doive être attribuée à Jean-Baptiste. Parmi les gravures de Jean-Dominique qui reproduisent de ses compositions, il faut remarquer les deux séries de la *Via Crucis* et de *la Fuite en Égypte.* La première porte cette inscription à son frontispice orné de figures : *Domenico Tiepolo inventò pinse, ed incise Anno MDCCXLIX in Venezia.* Suit la dédicace : *Nobili Viro Equestris Ordinis Melitensis Commendatario Aloysio Cornelio Patritio Veneto originis tuae claritas, amplissime vir, consilii maturitas, ac celsitudo gradus iure merito me detinere debuissent ac deterreri a devolvendo Tibi primos, immaturosque meae picturae, ac caelaminis fructus; Viam scilicet Crucis pictam nebur* (sic) *et aere incisam. Sed Crux illa in pectore, ac virtutum omnium cumulus in animo tuo fulgens erexerunt spiritum et opus, ex imperitia mea sane parvum quia ex objecto Magnum est, tuo Instituto ac pietate non indignum dicere. Humillimus et Obsequentissimus servus Joannes Dominicus Tiepolo.* — La seconde série est dédiée : *A sua Altezza Reverendissima Monsignor Carlo Filippo Principe del sacro Romano Impero Vescovo d'Herbipoli Duca di Franconia Orientale ecc. ecc.* Suivent la gravure du blason de l'évêque de Greiffenklau et le titre : *Idee pittoresche sopra la Fuga in Egitto di Giesù, Maria et Giuseppe, opera inventata ed incisa da me Gio. Domenico Tiepolo in Corte di detta sua Altezza Reverendissima ecc. ecc. Anno 1753.*

ceux « qui firent des gravures d'après ses œuvres et s'efforcèrent d'y donner l'idée de son invention originale et puissante (1). »

Voici en quels termes parle des Tiepolo graveurs Jean-Antoine Moschini, dans son œuvre inédite *Dell'incisione in Venezia* (*La gravure à Venise*, p. 269), qui se trouve au Musée civique : « Les Tiepolo, père et fils, ont fait tant d'eaux-fortes que l'énumération en est presque impossible. On retrouve dans les gravures du père la verve et l'inspiration qui animent ses peintures et particulièrement ses fresques ; il fut en gravure un aussi heureux improvisateur qu'en peinture. Il pouvait dire : inventer, dessiner et graver, ce n'est pour moi que l'affaire d'un instant. »

Dans ses additions aux *Notizie degli intagliatori* de *Gori Gandellini*, De Angelis cite un grand nombre de sujets divers de Tiepolo, gravés *avec beaucoup de talent, de finesse et de légèreté*, et il remarque que la manière de graver de Dominique *a beaucoup de rapport avec celle de son père, dont il a reproduit un assez grand nombre de tableaux*, son frère Laurent en ayant reproduit aussi quelques-uns (2).

Et un critique plus récent, Charles Le Blanc : « Je ne sais si Jean-Baptiste fut l'inventeur du genre de gravure qu'il a mis en œuvre et qu'il a si bien enseigné à ses deux fils, Jean-Dominique et Laurent Tiepolo, mais il est sûr que Jean-Baptiste l'a manié en peintre, avec une supériorité véritable et au point de faire école (3). »

Par contre, un autre critique français porte un jugement sévère sur les Tiepolo graveurs. Duplessis, dans son *Histoire de la gravure* (4), après avoir marqué sa prédilection pour les gravures de Canaletto, parle en ces termes de Tiepolo et de son fils Jean-Domi-

(1) Vinc. da Canal, *Vita del Lazzarini, cit.*, p. 32. Outre celles de ses fils, nous avons des gravures d'après Tiepolo de Leonardis, de Berardi, de Scattaglia, de Wagner, de De Non, de Pierre Monaco, etc.

(2) *Notizie degli intagliatori*, de Jean Gori Gandellini, recueillies et augmentées par l'abbé Louis de Angelis, t. XIII, p. 305-306, Sienne, 1814.

(3) Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations,...* ouvrage destiné à faire suite au *Manuel du libraire...* par Brunet, Paris, Ier vol. (1854-1888), IIe vol. (1856-1888), IIIe vol. sans date, IVe vol. (1889) (éd. Bouillon). [L'ouvrage, resté interrompu, fut ensuite achevé et publié par Bouillon.]

(4) Duplessis, *Histoire de la gravure*, Paris, 1880, p. 72-73.

nique : « Jean-Dominique Tiepolo avait appris de son père les procédés matériels de son art ; ils gravèrent simultanément et usèrent de procédés tellement identiques qu'il faut qu'une signature accompagne chaque planche pour que l'on sache à qui l'on doit attribuer telle ou telle estampe. Le père reproduisit uniquement des œuvres de son invention ; le fils transporta sur le métal les dessins de son père avec une telle docilité, que, n'étaient les inscriptions qu'il a eu soin de mettre sur ses ouvrages, on serait tenté de regarder comme des œuvres originales ces interprétations absolument fidèles. Ces artistes avaient rarement recours au burin ; la pointe suffisait le plus souvent à leur main expérimentée pour traduire les peintures les plus intenses de ton et les scènes les plus compliquées : ils donnaient aux planches qu'ils exécutaient un aspect vif et chatoyant, qui frappait l'œil agréablement. Si l'on examine de trop près les figures qui se meuvent dans les compositions inventées ou gravées par ces habiles Vénitiens, on demeure surpris que des artistes aussi habiles à se jouer des difficultés du clair-obscur n'aient pas pris plus de souci de la forme exacte de la figure humaine et aient aussi ouvertement fait bon marché du dessin. Ils demeurent à l'état d'artistes incomplets. »

Mais le jugement de Duplessis n'est pas seulement sévère, il est inexact. Nous avons présenté ensemble les trois artistes par respect pour l'affection qui les unit dans leur œuvre comme dans leur vie, mais c'est véritablement s'avancer beaucoup de dire que, dans les gravures des Tiepolo, « il faut qu'une signature accompagne chaque planche pour que l'on sache à qui l'on doit attribuer telle ou telle estampe ». Comment peut-on avancer une telle appréciation ? Le père évite les ombres, exception faite pour quelques gravures des *Capricci*, qui furent ses premiers essais. Son trait a quelque chose de tout à fait moderne ; il est onduleux et tremblant, et forme avec les blancs de brillants effets de lumière. Il évite autant qu'il se peut de croiser les tailles. Son fils Jean-Dominique distribue éga-

lement l'ombre et la lumière; il n'évite pas les tailles croisées et cherche à imiter le trait onduleux de son père. Laurent, enfin, ne ressemble ni à son père, ni à son frère; on le reconnaît aussitôt à ses ombres profondes, opaques. Il a étudié non seulement le trait de son père, mais encore le clair-obscur de Rembrandt et de Castiglione (le petit Grec). Les planches retouchées de Laurent sont très mauvaises; les transitions manquent de l'ombre à la lumière; une lumière crue y voisine avec des ombres profondes.

Certaines eaux-fortes de Tiepolo, par leur vigueur pittoresque, atteignent à des effets nouveaux. Les dix planches des *Capricci* sont de petits tableaux, pleins de vie et de lumière, sans titre ni sujet déterminé, mais qui, à une exception près, n'ont rien d'étrange, de bizarre ou de fantastique. Un groupe de personnes avec des enfants, — un enfant couché à terre regardant trois soldats dont l'un tient un drapeau et un autre un bouclier, — deux femmes et deux soldats près d'un abreuvoir, — deux soldats assis devant une élégante figure de femme qui tient un vase dans les mains, — une femme avec un petit satyre dans son giron, — un vieillard avec un livre sous le bras regardant une femme qui parle à un soldat, — une femme enchaînée qui tourne la tête vers un groupe de personnes placées derrière elle, — un guerrier entendant son horoscope de la bouche d'un vieillard, — un soldat accompagné de son valet au moment de monter à cheval, tels sont les sujets de neuf des dix *Capricci*. Le dixième, seul, représente une scène d'une fantaisie macabre. La Mort, assise et tenant un livre ouvert devant elle, prononce ses arrêts devant un groupe de personnes qui écoutent avec anxiété.

Une étrange et macabre inspiration apparaît aussi de loin en loin dans les vingt-trois planches des *Scherzi di fantasia*. Le peintre aux fantaisies lumineuses y fixe à nouveau de sombres visions, y évoque des fantômes, y donne forme à certains rêves étranges. L'idée, saisie en quelque sorte au vol, est gravée fortement dans le métal, et il en naît tout un monde fantastique dont il semble

que l'artiste entende les échos et veuille sonder les mystères. Tels de ces *Scherzi* ont l'air d'inventions écloses à l'heure sombre du crépuscule, inspirées de quelque antique sabbat. Une troupe de chouettes apparaît dans le frontispice gravé par Jean-Dominique. Et dans les planches mêmes de Tiepolo l'oiseau de mauvais augure reparaît plus d'une fois, parmi des murs en ruines, des pyramides tronquées et des fragments de bas-reliefs antiques, sur des arbres tortus, au milieu des tombes, des crânes d'hommes et d'animaux brûlant sur des bûchers, des serpents qui se tordent dans les flammes, avec des singes, des chiennes, des moutons, toute une foule étrange d'Orientaux au turban démesuré, d'Hébreux à longue robe, de magiciens à la barbe touffue, de masques au chapeau pointu de polichinelle. L'impétueux et viril aquafortiste, unissant à la magnificence de son imagination l'idéalisme du nord, fait penser quelquefois aux puissantes fantaisies d'un Rembrandt ou aux mystérieuses évocations d'un Albert Dürer. Mais, au moment où son art paraît se rapprocher le plus de l'art du Nord et se confondre avec lui, tout à coup l'Italien reparaît en lui et pour mieux dire le Vénitien ; soudain le monde indéfini du rêve est traversé d'un trait de lumière et comme visité du soleil; à côté des visions et des fantômes de mystère, auprès des étranges figures de magiciens et de vieillards aux traits grimaçants, apparaît le corps parfait d'un élégant adolescent nu, sur le modèle idéal d'Antinoüs, ou encore se détache la souriante figure d'une belle femme à la gorge opulente, aux hanches provocantes. L'artiste, un instant séduit par les visions symboliques et les rêves de l'inconnu, et comme fasciné par l'enchantement mystérieux qui émane de l'art contemplatif du Nord, redevient l'interprète des ciels sereins. L'eau-forte de Tiepolo, avec l'éclat de sa lumière méridionale, ne s'oppose pas, comme on le croit quelquefois, aux eaux-fortes intimistes, au puissant clair-obscur des artistes du Nord (1); elle unit en quelque sorte ces deux caractères contraires

(1) Buisson, *J.-B. et Domenico Tiepolo* (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, sept. et oct. 1895).

en une harmonieuse synthèse inconnue jusqu'alors, grâce à la souplesse d'un talent capable de triompher des plus grandes difficultés et de comprendre les formes d'art les plus opposées. L'artiste vénitien sait unir la profondeur de la poésie crépusculaire à la fraîcheur et à la sérénité de l'églogue rustique, la tristesse de l'élégie au rire de la satire.





SCÈNE DE CARNAVAL.
(ANCIENNE COLLECTION DE LA PRINCESSE MATHILDE, A PARIS.)



LE CHARLATAN.
(ANCIENNE COLLECTION DE LA PRINCESSE MATHILDE, A PARIS.)



Cl. Alinari.

LE MENUET.
(VENISE, PALAIS PAPADOPOLI.)



LE CHARLATAN.
(VENISE, PALAIS PAPADOPOLI.)



Cl. Gundermann.

SCÈNE DE CARNAVAL.
(DARMSTADT, COLLECTION MERK.)

SCÈNE DE CARNAVAL.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.



LE BONIMENTEUR.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.



L'ASTROLOGUE.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.



L'ÉDUCATION DE LOUIS ANTOINE JACQUES, INFANT D'ESPAGNE.
(LONDRES, GALERIE BISCHOFFSHEIM.)
Gravure de Lalauze, dans l'*Art*, Paris, oct.-déc., 1876.



LE COMTE DE MONTEGNACCO DEVANT LE CONSEIL DE L'ORDRE DE MALTE.
(UDINE, MUSÉE CIVIQUE.)



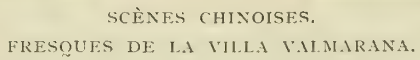
SCÈNE CHINOISE.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.



UN CAMPEMENT DE BOHÉMIENS. (MUSÉE DE MAYENCE.)



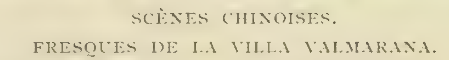




SCÈNES CHINOISES.
FRESQUES DE LA VILLA VALMARANA.







SCÈNES CHINOISES.
FRESQUES DE LA VILLA VALMARANA.



SCÈNE RUSTIQUE.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.



SCÈNE RUSTIQUE.
FRESQUE DE LA VILLA VALMARANA.




SCÈNES RUSTIQUES.
FRESQUES DE LA VILLA VALMARANA.



Cl. Proseri, Parme.

DISCIPLE INCONNU DE TIEPOLO.
DESSIN DE « L'ADORATION DES MAGES » DU MUSÉE DE MUNICH.
(BIBLIOTHÈQUE DE PARME.)






DESSINS DE TIEPOLO.
(MUSÉE DE BERLIN.)



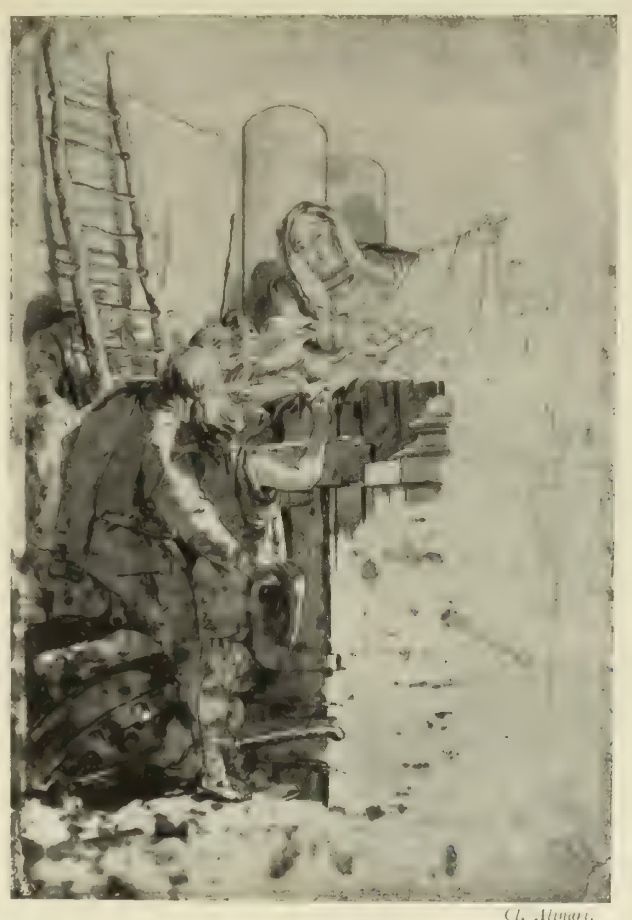
LA VIERGE DANS SA GLOIRE AVEC SAINT ANTOINE DE PADOUE, SAINT SÉBASTIEN ET SAINT ÉTIENNE.
DESSIN A LA PLUME RELEVÉ DE BISTRE.
(FLORENCE, GALERIE DES UFFIZI.)



ÉTUDE POUR LA FRESQUE
« APOTHÉOSE DU PROCURATEUR BARBARO ».
(TRIESTE. COLLECTION SARTORIO.)



Cl. Alinari.



Cl. Alinari.

DESSINS DE TIEPOLO.
(TRIESTE, COLLECTION SARTORIO).



DESSIN DE TIEPOLO.
(TRIESTE, COLLECTION SARTORIO.)





DESSINS DE TIEPOLO.
(TRIESTE, COLLECTION SARTORIO.)



LA REDDITION D'UNE VILLE.
DESSIN DE TIEPOLO.
(COLLECTION HORNE A FLORENCE).



POLICHINELLES.
DESSIN DE TIEPOLO.
(COLLECTION SARTORIO.)

DESSIN DE TIEPOLO.
(COLLECTION HORNE.)



DESSIN DE TIEPOLO.
(COLLECTION HORNE.)



VÉNUS ET LE TEMPS.
DESSIN DE TIEPOLO A LA SÉPIA.
(NEW-YORK, COLLECTION HEWITT)

DESSIN DU PLAFOND DE LA VILLA LOSCHI.
(MILAN, COLLECTION DU CHEV. FRANÇOIS DUBINI.)



LA GLOIRE, LA RENOMMÉE, LA VÉRITÉ, LA SAGESSE ET LA JUSTICE.
PLAFOND A FRESQUES DE LA SALLE DE LA VILLA LOSCHI DAL VERME.



LA MÉDITATION DU PHILOSOPHE. LE SATYRE ET SA FAMILLE.

EAUX-FORTES DES « SCHERZI DI FANTASIA ».



MAGE MONTRANT UNE TÊTE D'HOMME SUR LE BÛCHER. LE MAGE ET LE SERPENT.

EAUX-FORTES DES « SCHERZI DI FANTASIA ».

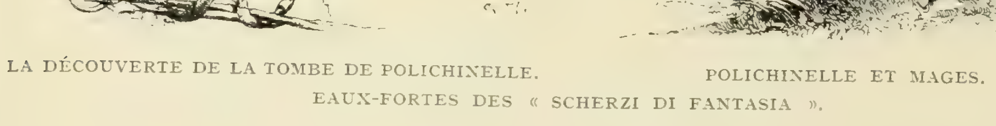




L'HOROSCOPE DU GUERRIER. LES ARRÊTS DE LA MORT.

EAUX-FORTES DES « CAPRICCI ».





LA DÉCOUVERTE DE LA TOMBE DE POLICHINELLE. POLICHINELLE ET MAGES.

EAUX-FORTES DES « SCHERZI DI FANTASIA ».





CHAPITRE IX

LES ŒUVRES DE TIEPOLO EN ITALIE ET A L'ÉTRANGER

MUSÉES ET COLLECTIONS PARTICULIÈRES D'ITALIE.
MUSÉES ET COLLECTIONS PARTICULIÈRES DE FRANCE, DE BELGIQUE, D'ANGLETERRE D'ÉCOSSE, D'IRLANDE, D'ALLEMAGNE, D'AUTRICHE-HONGRIE, DE RUSSIE.

Après la mort de Tiepolo, un certain nombre de ses œuvres, détachées des murs des palais ou des églises pour lesquels elles avaient été faites, furent ensuite perdues ou détruites (1) ; d'autres, dispersées de divers côtés, après un premier abandon, furent recherchées avec le plus grand soin et mises en lieu sûr. En Italie cependant, en dehors de la Vénétie et de la Lombardie, nous n'avons guère trouvé que quelques tableaux du peintre vénitien dans les musées ou les collections particulières à ajouter à ceux que nous avons déjà cités.

Le Musée de Turin s'orne du *Triomphe d'Aurélien.* C'est un tableau solide, large, plein d'air et de lumière, qu'accompagne dignement une ébauche du tableau du Musée de Parme.

Aux Uffizi de Florence, on ne trouve guère, en fait d'œuvre de Tiepolo, que le fragment du plafond avec deux petits anges déjà mentionnés, et un plafond à l'huile (2) provenant du séminaire d'Udine et représentant *l'Érection d'une statue d'empereur romain.* On y voit aussi, sous le nom de Tiepolo, un portrait

(1) Il faut ajouter aux tableaux perdus ou détruits déjà cités deux grands plafonds mentionnés par Modern (p. 13), qui furent vendus aux enchères à Venise en 1777, et qui ont disparu. L'un représentait *les Vertus chassant le Vice* et était au palais Manin, à Cannaregio ; nous connaissons l'autre par une gravure de Jean-Dominique intitulée *Vertu, Noblesse, Ignorance et Renommée.*

(2) Ces deux toiles furent achetées en 1900 par le directeur du musée des Uffizi, le conservateur Henri Ridolfi. Voir Ridolfi, *Il mio direttorato delle RR. Gallerie Fiorentine*, p. 52, Florence, 1905.

de jeune homme très soigné; mais on suppose que cette tête est de Charles Le Brun, et que le peintre vénitien, d'une main vigoureuse et rapide, y a ajouté les habits et le bonnet.

On peut admirer à Gênes encore, dans une collection particulière, quatre merveilleuses toiles de Tiepolo. Mais nous ne saurions en parler qu'avec une secrète appréhension : il etsà craindre, en effet, qu'elles n'émigrent en quelque pays étranger. Elles appartiennent à M. Cartier, un Suisse habitant Gênes. Ces excellentes peintures, qui se trouvaient originellement à Venise, au palais des comtes Serbelloni de Milan, traitent le même sujet que les fresques de la villa Valmarana : *les Amours de Renaud et d'Armide* chantés dans la *Jérusalem délivrée.* Mais on remarque des différences frappantes des unes aux autres, dans le dessin, dans le coloris, dans les poses mêmes ; et surtout il brille dans les quatre toiles, qui sont très supérieures aux fresques, une sorte de beauté sentimentale indéfinissable. Nous voyons d'abord une Armide qui aperçoit Renaud plongé dans le sommeil, s'en éprend et l'emporte sur son char ; puis Ubaldo et Guelfo, les deux messagers de Goffredo, qui abordent à l'île enchantée et découvrent Renaud voluptueusement couché sur le sein de la magicienne ; après cela Renaud, entre les guerriers au moment d'abandonner Armide.

Dolente sichè nulla più, ma bella
Altrettanto però quanto dogliosa.

Enfin, le vieil ermite qui exhorte Renaud, appelé à d'autres destinées, à retourner au camp des Croisés, lui rappelle les exploits de ses ancêtres et lui prédit la gloire de ses descendants. Le peintre, qui s'inspire de la poésie doucement sensuelle du Tasse, est ici comparable au poète : tous deux sentent et rendent avec le même charme voluptueux l'éternelle beauté de la forme. Chez le poète et chez le peintre, la vie, le mouvement, le sentiment sont identiques. Dans la poésie visible de Tiepolo, l'harmonie des couleurs, la grâce du dessin, le vivant relief des figures, la douce paix qui émane des arbres, des plantes, des fleurs, des êtres et des choses,

tout enfin conspire à rendre dans tout son effet le sentiment dominant. Ce sentiment que le Tasse exprime admirablement, le peintre le traduit par vingt trouvailles heureuses. Il est curieux de comparer la fresque d'*Armide abandonnée par Renaud* de la villa Valmarana (pl. 84), avec la toile de M. Cartier, qui traite le même sujet. Dans la première, la femme aux formes opulentes, qui, assise par terre, montrant son sein découvert et ses jambes nues, se tourne d'un air de sensualité un peu vulgaire vers son bien-aimé, ce n'est pas l'Armide *bella quanto dogliosa* du Tasse ; et, de même, le trouble de la passion n'apparaît nullement chez Renaud, qui, debout, enveloppé dans un manteau à larges plis, a plutôt l'air d'un héros de théâtre. Dans le tableau de M. Cartier, au contraire, Armide est assise de côté, et l'on voit son visage de profil ; mais toute la figure a une indicible expression de lassitude et de tristesse, tandis que Renaud, entre les deux guerriers, dont les gestes énergiques l'excitent à fuir l'enchantement, est en proie à une cruelle hésitation et laisse paraître ensemble sur son visage l'ardeur de la passion et l'amertume de la séparation. Pour se faire une idée de la richesse de l'imagination de Tiepolo et des ressources de sa technique, il faudrait comparer aussi les tableaux de M. Cartier avec deux toiles, d'une invention beaucoup moins noble, qui sont au palais épiscopal de Würzbourg, ainsi qu'avec une charmante ébauche du Musée de Berlin, qui tous trois reproduisent ce sujet favori des amours de Renaud et d'Armide.

Il faut encore citer deux tableaux vraiment remarquables parmi les peintures appartenant à des collections particulières d'Italie. Le premier, une magnifique tête d'homme, qui est l'original d'une gravure de Jean-Dominique de la série des *Têtes de caractère*, se trouve chez Mme Opuich-Fontana (de Trieste), et l'on peut en voir dans la collection Huldschinsky, à Berlin (1), une copie au pastel qui nous paraît être de Laurent Tiepolo. L'autre, qui est chez l'antiquaire Bardini (de Florence), est un plafond à

(1) *Die Sammlung Oscar Huldschinsky* de W. Bode, Francfort, Baer, XLI planches.

fresques, qui ornait probablement une chambre nuptiale dans une villa du Frioul, et représente Vénus, sur un char traîné par deux colombes, entourée de Cupidon et d'une troupe d'amours; bien qu'abîmée par places et notamment dans les nuages par des restaurations, la peinture montre encore le sourire d'une couleur transparente et gaie, où domine le vert d'une draperie, auprès du corps nu de Vénus, et le bleu d'un manteau drapé sur un amour qui tient à la main une torche.

Il existe probablement d'autres tableaux de Tiepolo dans les collections particulières en Italie, et il se peut que quelques-uns d'entre eux aient échappé à nos recherches ; mais il faut prendre garde qu'un trop grand nombre d'œuvres médiocres et même laides lui sont attribuées... et pour cause, par leurs propriétaires, et que certaines imitations ou contrefaçons de ses tableaux, souvent fort habiles d'ailleurs, ont réussi à tromper les connaisseurs les plus experts.

Le génie de Tiepolo brille aujourd'hui de tout son éclat dans les plus célèbres Musées de l'étranger. On y peut admirer, en des collections qui vont sans cesse s'enrichissant, les toiles du prestigieux artiste, qui faisaient autrefois l'ornement des palais et des églises, à Venise et en Vénétie en particulier. Nous commencerons par la France notre rapide revue.

De Chennevières, avec un soin qu'on ne retrouve guère dans les autres parties de sa brillante étude, note la fortune diverse du peintre en France dans les collections d'amateurs (1), et il remarque qu'en 1757, à Paris, un seul catalogue de vente fait mention d'un tableau de Tiepolo: c'est *le Triomphe de Flore* (2), appartenant à la collection de l'écrivain d'art C.-H. de Steincken, conseiller secret du prince électeur de Saxe et auteur du *Dictionnaire des artistes,* qui vécut longtemps à Paris et y mourut. Au

(1) De Chennevières, *op. cit.*, chap. vi.

(2) Algarotti possédait un dessin de ce tableau, qui a été vendu à Paris en 1757 pour 1 200 francs. Il se trouve encore à Paris. (Cf. Blanc, *Le trésor de la curiosité,* I, 91.)

commencement du XIXe siècle, on retrouve le nom de l'artiste vénitien sur deux dessins à la plume représentant des *Saints Martyrs*, à la vente de l'architecte Pontain en 1803. En 1826, trois autres dessins sont mentionnés dans le catalogue de la collection du baron Denon, conservateur des musées impériaux et royaux : *la Visitation, l'Assomption* et une *Leçon d'anatomie.* Vers le milieu du siècle, grâce à Théophile Gautier et à Eugène Delacroix, Tiepolo commence à être apprécié à sa juste valeur : ses eaux-fortes surtout sont recherchées par les connaisseurs, et un ami de Delacroix, le baron de Schwiter, possédait, sans compter les gravures et les dessins, plusieurs peintures du maître vénitien : *l'Immaculée Conception, la Vierge, Saint Antoine de Padoue, le Temps ravissant la Beauté, l'Été* et *l'Automne.* Mais le culte de Tiepolo se borne encore à quelques fidèles, si bien qu'à la vente du maréchal Soult, en 1852, on trouve parmi les *tableaux omis au catalogue* comme indignes d'y figurer un superbe Tiepolo, qui fut acheté pour 400 francs par le peintre Giraud.

Aujourd'hui, Tiepolo occupe une place d'honneur en plusieurs Musées de France.

Citons d'abord au Musée d'Angers une magnifique ébauche, et un beau tableau au musée de Bordeaux. L'ébauche, *l'Allégorie de la Paix et des Arts*, offre, avec un coloris d'une grande franchise, une composition un peu confuse ; le tableau, qui représente *Éléazar et Rebecca,* est admirable par l'éclat harmonieux des tons : le jaune doré du manteau d'Éléazar, en particulier, s'accorde merveilleusement avec le bleu céleste de la robe et le bleu foncé du manteau de Rébecca. L'effet, malheureusement, est un peu gâté par deux vilains chameaux qu'on aperçoit dans le fond.

Le Musée du Havre possède deux belles ébauches authentiques de Tiepolo. L'une représente un *Saint en extase* (0 m. 55 × 0 m. 38) ; l'autre est une ébauche de plafond, qui se trouve reproduite dans une gravure de Wagner. Ces charmantes esquisses étaient des maquettes pour des plafonds de chapelle.

Il faut citer encore : un *Saint François d'Assise* au Musée de Lille ; une esquisse allégorique au Musée de Tours ; une ébauche du *Banquet de Cléopâtre* au Musée d'Amiens (1) ; et enfin à Besançon (legs Gigoult) un *Saint Roch, la Prédication de Saint Jean-Baptiste*, et une *Circoncision*, dont l'authenticité est douteuse.

Au Musée du Louvre, alors que les plus grands maîtres italiens sont représentés par tant de chefs-d'œuvre, le génie de Tiepolo n'apparaît que dans le petit tableau de la *Cène des Apôtres*. L'art expressif et puissant du peintre éclate dans cette toile. On y voit Jésus assis à la table au milieu de ses apôtres et prononçant, les yeux levés au ciel, les tristes paroles qui prédisent la trahison de Judas. Il y a des figures pleines d'expression et de sentiment, celle du vieil apôtre à barbe blanche, qui, à la droite de Jésus, lève les mains pour protester, et celle de Jean, qui, à la gauche du Sauveur, met la main sur son cœur d'un air triste en signe de fidèle affection. Deux autres figures, vues de dos, l'une vêtue de bleu foncé, l'autre de jaune, sont admirablement dessinées et peintes.

M. Sack croit que ce tableau a été peint pour Louis XV, qui le paya de beaux présents, comme nous l'avons précédemment rappelé. Aucun document n'appuie cette assertion de M. Sack, mais il a par contre raison de dire (p. 122) que le tableau de même sujet de la Galerie Hohenlohe, à Duino, près Trieste, est une copie d'atelier.

D'autres peintures qui figurent au Louvre sous le nom de J.-B. Tiepolo ne sont pas authentiques. Mais c'est bien à Tiepolo qu'il faut attribuer une ébauche qui est au Petit Palais (collection Dutuit) et qui représente un bel Alexandre le Grand plein d'ardeur, tenant de la main droite la bride de son blanc Bucéphale, qu'un homme en turban maintient par le mors.

(1) *Le Baptême du Christ*, du même Musée, est une copie avec quelques variantes de Jean-Dominique, et *l'Immaculée Conception* n'est pas de Tiepolo.

On trouve un grand nombre d'œuvres de Tiepolo à Paris dans les collections particulières. Et il faut citer, avant toutes les autres, la collection de Mme Vve André. L'hôtel de Mme André s'orne d'une admirable collection d'objets d'art, composée avec un zèle infatigable et une rare libéralité. On va de merveille en merveille : tableaux et sculptures des plus grands maîtres du Moyen Age et de la Renaissance, ciselures, ivoires, faïences, vieilles tapisseries, objets précieux de toute sorte et de toute époque séduisent le regard à chaque pas et évoquent dans toute sa splendeur l'art d'autrefois. Parmi cette infinité d'œuvres d'art, les tableaux de Tiepolo mettent leur note joyeuse. Le style et la couleur du maître resplendissent comme d'une poésie de lumière au plafond de trois salons. Dans le premier, un salon Louis XV, le plafond circulaire, à l'huile, représente Mars assis sur des nuages, avec sa cuirasse à côté de lui. Au-dessus vole une Renommée, et une Paix, qui vient de lui enlever sa lance, agite des lauriers. Dans un autre salon, une fresque transportée sur toile montre Hercule assis sur le lion de saint Marc ; près de lui, une figure allégorique représentant la Force ; au-dessus, un guerrier. Un amour tient des couronnes au-dessus de la tête de ces deux derniers personnages. Un peu plus bas à droite, la figure de la Prudence. Dans une pièce attenant à la bibliothèque, se trouve une fresque ovale au plafond : la Paix mettant la main sur l'épaule de la Gloire, au-dessous un amour avec la balance de la Justice. Cette dernière peinture est très belle, mais les autres ne sont pas parmi les meilleures de Tiepolo. Le maître a dû les exécuter en collaboration avec un de ses élèves : à côté de figures admirables d'expression, d'un modèle sûr, d'un relief saisissant, on en trouve d'autres dont l'expression emphatique et vulgaire surprend et choque.

Mais on peut admirer chez l'heureux collectionneur parisien des fresques plus importantes : ce sont celles qui viennent de la villa Contarini, à la Mira.

La Mira, un village des environs de Venise, était une des premières stations du *burchiello*, l'élégant petit bateau qui conduisait les patriciens de Venise à leurs villas des bords de la Brenta. On voit encore à la Mira la villa qui appartenait autrefois aux Contarini et reçut, le 27 juillet 1574, la visite du roi de France Henri III, lorsqu'il suivait la Brenta pour admirer les superbes palais des seigneurs vénitiens. Quand les Pisani héritèrent cette villa des Contarini, ils confièrent à Tiepolo le soin de commémorer de son pinceau la royale visite. Et Tiepolo représenta le Roi au moment où il montait les degrés de la loggia avec une suite nombreuse de gentilshommes, de pages et de hérauts. Autour du jeune monarque, qui est reçu par des sénateurs et des patriciens, s'empresse une foule aux mouvements variés, aux costumes élégants. Ces fresques, qui ornaient le salon de la somptueuse demeure, ont été décrites par Algarotti dans une lettre à Jean-Pierre Zanotti datée de Bologne, le 10 mai 1756.

« L'épisode principal, dit Algarotti, est représenté sur le mur de droite du salon, qui s'étend sur une grande longueur entre deux portes situées à peu près aux deux bouts. Par une large ouverture figurée sur le mur, on aperçoit le roi qui monte les degrés conduisant à une terrasse, suivi d'un nombreux cortège de gentilshommes français et polonais, de pages, de gardes, de nains, de hérauts, etc. ; les Pisani (*Contarini*), en toge, le reçoivent en haut de l'escalier, et derrière l'on aperçoit la Brenta, couverte d'embarcations, avec ses beaux palais et ses jardins. Je possède la maquette de ce beau tableau, qui, j'en suis sûr, vous plairait extrêmement. Sur le mur de gauche, comme il y a au milieu la porte de l'escalier qui conduit à l'étage supérieur, il reste entre cette porte et chacune des portes des angles, correspondant à celles du mur opposé, deux surfaces qui sont moins larges. Dans cet espace sont représentées deux fenêtres à balcon, ouvertes sur la salle, et, à ces fenêtres, un grand nombre de personnes en de gracieuses attitudes, où se marque le goût vénitien, assistent à l'arrivée du Roi. Les

deux autres murs de la salle ne se prêtaient pas à la décoration, car ils sont pourvus chacun de deux fenêtres séparées par une porte. Sur la voûte, est figurée aussi une ouverture, avec balcon, mais en forme de rectangle, et au balcon, sur tous les côtés du rectangle, paraissent d'autres personnages, des hommes, des femmes, des enfants, bizarrement vêtus aux aussi, qui se penchent pour regarder, attendant avec impatience l'arrivée du Roi. L'encadrement, qui simule un beau marbre de Carrare, est à clair-obscur et offre un très beau fond aux figures. Vous savez d'ailleurs comme il est rare que le peintre et l'encadreur, dont l'œuvre se trouve associée dans la peinture à fresque, fassent de cette association obligatoire une entente volontaire. Alors que peintre de sujets et peintre d'ornements devraient s'accorder comme la basse et le soprano, ils ne cherchent d'ordinaire qu'à se faire valoir aux dépens l'un de l'autre. Or cet accord, dont on ne peut le plus souvent que déplorer le manque, se trouve admirablement réalisé dans la peinture de cette salle par Tiepolo et Mengozzi » (1).

La villa de Mira passa ensuite des Pisani aux mains d'autres propriétaires, et c'est le dernier d'entre eux qui vendit à M. André les fresques qu'on transporta à Paris. Les peintures ne forment plus cet harmonieux ensemble qui enchantait Algarotti ; les fresques des murs, qui représentent la *Réception du Roi* et les spectateurs appuyés au balcon, sont placées au haut d'un escalier qui mène à la collection des objets d'art les plus précieux ; elles ont perdu un peu de leur éclat. Mais le plafond qui orne une autre pièce du somptueux hôtel est resté d'une merveilleuse fraîcheur de coloris : sur le champ, d'un bleu délicat, revêtu d'une admirable étoffe blanche, un ange, aux formes élégantes et vigoureuses à la fois, prend son vol, et il annonce en soufflant dans une trompette l'arrivée du Roi de France. Ce sujet de la *Réception du Roi* est repris avec quelques variantes en deux petits tableaux à l'huile,

(1) Algarotti, *Opere*, t. VIII, p. 45.

un tableau du Musée de Berlin et un autre qui est chez la baronne Rothschild à Francfort-sur-le-Mein, et qui est peut-être l'ébauche originale que disait posséder Algarotti.

Toute la finesse, tout le charme, toute l'élégance, toute l'énergie de la peinture de Tiepolo éclatent sur une vaste toile qu'on peut admirer au mur du grand escalier de l'hôtel de M. Willy Blumenthal. Elle a pour sujet *le Temps ravissant la Beauté.* L'air enveloppe comme d'une caresse un corps de femme nu, palpitant d'une vie prodigieuse, que le Temps, une figure de vieillard décharné, étreint en un triste embrassement et se dispose à ravir. On oublie le symbole devant l'évidente et pleine sensation de vérité et de vie que donne cette peinture. Dans toute la toile triomphe comme une allégresse qui émane de la richesse et de la puissance du coloris. Ce tableau vient de la collection de la baronne de Schwiter, qui l'acheta à Venise en 1865.

On trouve d'autres peintures de Tiepolo dans les somptueux hôtels des Rothschild. A l'hôtel du baron Gustave (23, avenue Marigny), la salle à manger s'orne d'une peinture à l'huile, qui était primitivement plus grande et de forme ovale, et qu'on a ramenée à un rectangle pour pouvoir l'adapter au plafond. La composition, qui est grandiose, avec des effets de lumière violents et harmonieux à la fois, représente *la Richesse de Venise.* Au milieu se dresse la magnifique figure de l'antique cité conquérante, tenant à la main une Minerve d'or; à sa droite, une figure de femme; à sa gauche, une autre femme, la Richesse, avec une robe d'un rouge ardent; à ses pieds, un enfant, qui verse des pièces d'or d'une corne d'abondance. L'ébauche de ce plafond est au Ferdinandeum d'Innsbruck.

Chez le baron Henri de Rothschild, on trouve les trois ébauches de l'*Histoire de Cléopâtre,* dont nous avons déjà parlé.

Toutes ces belles œuvres enlevées aux palais de Venise évoquent le souvenir mélancolique du luxe des anciens patriciens. On ne peut se défendre d'une profonde tristesse quand on songe qu'une

belle part de l'héritage d'art et de gloire légué à l'Italie se trouve ainsi morcelée et abandonnée à l'étranger. Nulle part, semble-t-il, n'a passé plus violent que sur le palais patricien des Barbaro ce funeste souffle de destruction. Les peintures de Tiepolo, qui resplendissaient dans la salle d'honneur, ont été arrachées au plafond et aux murs, et elles sont aujourd'hui dispersées. Des quatre grands médaillons qui décoraient les murs, deux sont allés, après bien des vicissitudes, échouer en Amérique ; le plafond (4 m. 65 × 2 m. 70), représentant l'apothéose du procurateur François Barbaro, est passé à la collection Yturbe (de Paris). Le procurateur vénitien, assis sur des nuages, s'appuie sur le lion de saint Marc, et il a le pied posé sur un étendard. Un premier dessin de la figure du patricien se trouve dans la collection Sartorio (de Trieste).

La collection Groult (de Paris) contient une esquisse d'un détail du plafond de l'antichambre du Palais royal de Madrid, et un petit tableau, représentant une femme en costume romain, qui est sur le point de s'évanouir à l'annonce d'une triste nouvelle, qu'apporte un page vêtu à la mode du XVI[e] siècle.

Nous avons vu aussi dans l'atelier du peintre François Flameng une délicieuse ébauche pour un plafond : *Mars et Vénus avec d'autres divinités de l'Olympe*, qui est une merveille de coloris. Dans cette ébauche, une gamme enchanteresse de jaunes met en valeur deux tons, un bleu et un rouge. M. Flameng possède encore une autre esquisse, un *Ecce Homo*, attribuée à Tiepolo, mais dont la forme et la couleur nous font plutôt penser à Jean-Dominique.

On trouve, par contre, la vivacité de couleur de Tiepolo dans trois petits dessus de porte d'un ton vert de mer plein de fraîcheur, et qui sont sur ce sujet, tant de fois repris par le peintre, des *Amours de Renaud et d'Armide*. Ils étaient au palais de Feltre et furent achetés à Venise par le sculpteur de Saint-Marceaux.

Un salon de l'hôtel de la princesse de Polignac s'orne de la frise qui faisait partie du plafond du palais Correr, à Venise. Le plafond lui-même est aujourd'hui chez le baron Guillaume, à Co-

logne, qui acheta la composition centrale et refusa la très belle frise qui la complétait admirablement, et où l'on voit, entre autres, d'étranges figures de faunes et de faunesses traitées d'un pinceau large et puissant.

On peut voir chez M. H. Gonse un plafond à l'huile d'un ton vif, qui porte évidemment la marque de Tiepolo : *l'Ange de la Renommée* ; chez le peintre Dubufe, qui vient de mourir, une autre ébauche de la fresque de *la Monarchie espagnole* de l'antichambre royale de Madrid, et un gracieux petit tableau représentant deux amours qui jouent avec une colombe ; selon M. Sack (p. 64), on trouve dans la collection Clery un petit plafond, *Junon et le Paon*, et deux grisailles provenant du palais Sagredo, à Venise.

Le critique d'art Théodore Duret possède une toile d'une élégance de lignes et de couleurs harmonieuse. Elle représente deux jeunes guerriers, vêtus de l'antique costume grec, dont l'un porte un carquois suspendu à l'épaule et un arc à la main. Peut-être faut-il y voir Hippolyte et son gouverneur Théramène.

Plusieurs tableaux de Tiepolo ont passé par les mains d'un marchand de tableaux éclairé, demeurant à Paris, Charles Sedelmeyer ; il suffit de citer entre autres *la Cène*, qu'il a vendue au Musée du Louvre. Sedelmeyer a aussi vendu une ébauche du *Martyre de Sainte Agathe* à M. Johnson (de Philadelphie), et deux petits tableaux (26 cm. × 44 cm.) plus importants, *le Christ guérissant l'Épileptique* et *le Christ et la femme adultère*, le premier à M. Rodolphe Kann (de Paris), le second au Musée de Philadelphie. Ces deux petits tableaux se trouvaient primitivement à Gênes, et ils avaient été donnés à Marc Bono, célèbre avocat Génois, pour le remercier d'avoir gagné un procès difficile, par les familles patriciennes de Venise, Grimani, Bon et Savorgnan. Il faut accorder encore une mention à une *Vierge à l'Enfant* vendue par le même Sedelmeyer à un Anglais et qui était signée *Ioa. Batta. Tiepolo F. 1753.*

La précieuse collection de tableaux de M. Rodolphe Kann, qui

fut partagée, à sa mort, entre ses deux fils, Édouard et Alphonse, s'ornait d'autres œuvres de Tiepolo : une *Déposition de Croix* aux tons vigoureux et transparents, une petite réplique avec quelques variantes de *l'Immaculée Conception* de Madrid, et quelques œuvres moins importantes, qu'il faut attribuer à un imitateur de Tiepolo, comme une Tête de Vierge et une ébauche de sujet mythologique.

Plusieurs autres tableaux de Tiepolo ont été vendus dans ces dernières années à Paris, et nous avons perdu la trace de quelques-uns d'entre eux.

La collection de la Princesse Mathilde, outre les deux tableaux déjà décrits, achetés par M. Leroux de Villers, contenait une ébauche du *Banquet de Nabal,* vendue à un Russe M. Groukoski.

La collection Schiff, qui a été vendue et dispersée, comprenait une *Assemblée de Moines*, une ébauche du tableau d'Este et une petite esquisse coloriée sur papier, *la Délivrance de Saint Pierre*. La collection Rogier, qui fut aussi vendue et dispersée en 1896, possédait une *Crucifixion*, une *Vierge à l'Enfant, Saint Jérôme avec l'Ange, Apollon et les Muses*, et l'ébauche, achetée par le Musée de Lille, *Saint François d'Assise.*

Avant de quitter la France, rappelons que, dans l'ancien château de Vaux-le-Penil, près Melun, restauré par les soins du propriétaire actuel, M. Michel Ephrussi, on peut admirer un vaste plafond (11 m. × 6 m.), *le Triomphe de Vénus*, où apparaît dans tout son éclat l'originalité décorative de Tiepolo.

Passons maintenant à la Belgique. A sa technique caractéristique, à sa manière large, à une certaine sensation de plein air, nous reconnaissons tout de suite un Tiepolo dans une toile du Musée de Bruxelles (1 m .25 × 0 m. 93). Cette toile n'est pas mentionnée par les anciens biographes du maître (1). Elle fut achetée

(1) La toile est justement attribuée à Tiepolo par Wouters, l'auteur du *Catalogue du Musée de Bruxelles* (nº 706 du *Catalogue*).

en 1904, dans la collection Somzée et représente *Polyxène immolée par Pyrrhus sur la tombe d'Achille.*

En vérité, nous ne pouvons comprendre comment on a pu quelquefois attribuer à Bastien Ricci ce tableau, qui a tous les caractères des œuvres de Tiepolo, et qui présente de plus tant de ressemblances avec le *Sacrifice d'Iphigénie* de la collection Giustinian Recanati (de Venise), œuvre incontestée de Tiepolo. Il est d'ailleurs remarquable par la solidité, le relief et l'harmonie des tons : le jaune de la robe de Polyxène s'harmonise avec le rouge du manteau du guerrier qui est en face d'elle et avec le bleu délicat du pourpoint de l'homme qui est agenouillé près de l'autel.

A Londres, à la National Gallery, on voit une *Déposition de Croix*, d'une admirable expression. Sur le ciel sombre se dressent les trois croix formées de noueux troncs d'arbre : le Christ, mort, est étendu à terre sur un drap, et les corps inanimés des deux larrons sont encore suspendus au gibet. L'indifférence de deux grosses figures vulgaires de juifs qui sont dans un angle du tableau fait un saisissant contraste avec le douloureux désespoir de la Mère de Dieu, des pieuses femmes, qui entourent le cadavre, et de Jean qui, près de la croix, couvre le visage du Christ d'un pan de son manteau rouge.

La National Gallery possède encore trois ébauches (1). La première, dont il existe une copie par Jean-Dominique au Musée de Lille, représente l'esquisse préliminaire pour le tableau d'autel de l'église de San Salvatore, à Venise, aujourd'hui détruit. La seconde est également une ébauche pour un tableau d'autel, et elle est identique à deux autres ébauches, l'une à l'Académie de Bergame et l'autre dans la collection Thiem (de San Remo). La troisième est l'ébauche préliminaire de la grande fresque de Würzbourg, *les Noces de Frédéric Barberousse,* et elle a été léguée dans ces derniers temps à la National Gallery par Miss Cohen.

(1) *Catalogue of the Pictures in the National Gallery* (*Foreign Schools*), p. 576, 577, n°s 1193 et 1133, Londres, 1906.

On trouve encore à Londres deux tableaux plus importants. Ce sont les deux tableaux que nous avons déjà cités de l'*Éducation de l'Infant d'Espagne*, et qu'on peut admirer dans la collection Bischoffsheim.

La même collection contient aussi un plafond, d'un coloris vif et gai, provenant d'un palais vénitien, qui représente le Temps accueillant à bras ouverts l'Amour que lui a confié Vénus.

Nous ne saurions oublier, enfin, un petit tableau très élégant qui est à Londres chez M. W. C. Alexander. Il vient de la collection Cavendish Bentinck, dispersée en 1891, et représente une fois de plus *le Banquet de Cléopâtre.*

Un tableau qui n'a que peu d'égaux parmi les autres œuvres du peintre, c'est le *Moïse sauvé des eaux* (3 m. 33 × 1 m. 90) du Musée d'Édimbourg (1). Ce brillant tableau a pour fond une campagne joyeuse et riante, et Termitis, la fille du Pharaon, en magnifique robe jaune d'or, regarde, avec une surprise mêlée de tendresse, l'enfant sauvé des eaux, couché sur les genoux d'une femme, et qu'entourent des dames et des pages élégamment vêtus à la mode du XVIe siècle ; un peu en arrière, on voit un lévrier blanc. Toutes ces figures sont dessinées et peintes avec un art remarquable, et la facture de ce tableau est si large et grandiose, les formes y sont si nobles et si délicates qu'on croirait reconnaître dans la composition et le coloris de cette œuvre admirable la main même de Paul Véronèse.

Le Musée de Dublin possède une ébauche de Tiepolo : *Dieu bénissant la Vierge,* et une collection particulière de la même ville a acquis dernièrement un très beau tableau de lui : *la Vierge et deux Saints.* Du trône, où Marie est assise, descend une tapisserie, sur laquelle, dans de petits médaillons, sont peintes les stations du *Chemin de la Croix.*

(1) *Catalogue of the National Gallery of Scotland Edinburgh,* n°s 85, et 86, n°s 66, 76, Glascow. 1906. Le tableau vient du palais Barbarigo, de Venise (SACK, p. 128).

Il faut citer enfin, au Musée de Dulwich, l'ébauche pour le plafond de la villa Cordellina, à Montecchio Maggiore.

L'Allemagne, qui a rendu hommage au maître vénitien de son vivant, a continué à collectionner amoureusement ses œuvres, non sans dommage pour le patrimoine artistique de l'Italie. Mais l'Italie de nos jours est loin d'accorder à l'art ancien le culte dont l'honore généreusement l'Allemagne, où d'éminents critiques d'art, comme Guillaume Bode, sans parler des autres, ne négligent aucune occasion de doter leur patrie des chefs-d'œuvre de l'ancienne peinture italienne.

Naturellement Tiepolo n'a pas été oublié, et quelques-unes de ses œuvres les plus remarquables ornent le Musée de Berlin.

On est d'abord attiré par le *Martyre de Sainte Agathe,* une toile à la vivante expression et au coloris enchanteur, que Tiepolo peignit vers 1750. Ce tableau, acheté à Paris en 1878, reproduit avec de nombreuses variantes, plus d'intensité dans l'effet et plus de vigueur dans la forme, le tableau de l'église del Santo, à Padoue. Le visage de la martyre et celui de la suivante qui la soutient ont une vive et profonde expression, et toute la scène est d'une vérité et d'une vie saisissantes. L'idée est admirablement mise en valeur par le coloris : une lumineuse harmonie associe le bleu pâle du manteau et le blanc-paille de la robe de la sainte, le rose du corsage de la suivante, le rouge vif du bonnet et du gilet du bourreau, et le jaune de la veste du valet qui porte sur un plateau les pointes arrachées du sein de la martyre. Nous mettons aussi sous les yeux du lecteur l'ébauche du Musée civique de Venise ; on pourra voir de la sorte les transformations et les changements que le peintre, contrairement à son habitude, a fait subir à son projet primitif, dont il n'a gardé à peu près intacte que la figure du bourreau.

Le Musée de Berlin possède encore l'ébauche pour le plafond de l'église des Gesuati à Venise, *Saint Dominique fondant le Ro-*

saire, acheté à Rome en 1873 (1) ; l'esquisse, qui était autrefois dans la collection Algarotti, du tableau de Sant' Alvise à Venise, *le Calvaire,* achetée à Londres en 1906 ; une troisième ébauche, très belle, d'acquisition récente, *les Amours de Renaud et d'Armide,* et un petit tableau, qui montre une jeune et jolie femme sortant du bain et se remettant aux soins de sa suivante. Dans cette toile, à laquelle Bode assigne la date de 1720, mais que nous hésitons à attribuer à Tiepolo, l'imitation de Véronèse est évidente, à tel point que certains critiques veulent, non sans raison, y voir la copie d'un tableau perdu de Paul Véronèse. Enfin, avec les fresques qui furent détachées en 1902 du plafond et des murs de la salle, dite *des Satyres,* du palais Panigai à Nervesa, on a orné une petite salle du Musée. Dans l'encadrement de stuc, de style XVIIIe, apparaissent, sur les murs et au plafond octogonal, quatre grandes fresques à clair-obscur, à sujets allégoriques, et tout autour seize petits tableaux représentant des scènes mythologiques (2). Enfin on a mis des têtes sur les deux dessus de porte. Le Catalogue de Berlin attribue encore à Tiepolo une copie à l'huile, avec quelques variantes, de la fresque, *la Réception du roi Henri III,* qui est aujourd'hui dans la collection André. Mais cette petite peinture d'un coloris mou et d'un relief médiocre n'est certainement pas de Tiepolo. Il faut plutôt y voir une copie, faite par un de ses élèves, du petit tableau sur le même sujet qui est à l'hôtel Rothschild, à Francfort.

On trouve à la galerie de Stuttgart cinq peintures sous le nom de Tiepolo. C'est d'abord, le *Triomphe d'Apollon,* la très belle ébauche, d'une gaîté de composition et de couleur admirable, du plafond de Würzbourg. Il y a de la fraîcheur dans le coloris d'une autre ébauche, *Neptune ravissant Théophane,* et le petit

(1) Le chev. Thiem (de San Remo) possède une autre ébauche du plafond des Gesuati.

(2) On trouve dans la collection Dirksen, à Berlin, d'autres grisailles, fort semblables à celles-ci, qui représentent les *Métamorphoses d'Ovide* et proviennent aussi, vraisemblablement, du palais Panigai (SACK, *op. cit.*, p. 115).

tableau, louable encore qu'assez insignifiant, de *Saint Joseph avec l'Enfant*, est aussi d'une bonne couleur. Le *Saint Jérôme entouré d'Anges* est bien dans le caractère des peintures de Tiepolo, mais certains bruns qui détonent font douter de la justesse de l'attribution. Quant au *Moïse sauvé des eaux*, il n'est certainement pas de Tiepolo : il suffit de voir son paysage de fond sans air, ses figures pauvres et démesurément allongées, son dessin incorrect. Ce doit être une copie, avec de fâcheuses variantes, faite par un médiocre imitateur, du tableau du Musée d'Édimbourg. Vraiment, il faut de la bonne volonté pour voir là, comme le veulent certains critiques, un second exemplaire ou — comme si c'était la même chose ! — une ébauche de l'admirable tableau d'Édimbourg !

Le Vieux Musée de Munich s'orne de cette précieuse *Adoration des Mages* que nous avons déjà décrite. M. Sack reproduit deux esquisses qu'il donne comme étant celles de ce tableau : la première (p. 107), qui était autrefois chez Sedelmeyer à Paris, nous paraît belle, authentique et intéressante ; mais l'autre, qui est au Musée Walbraf-Richartz, à Cologne (p. 190), n'a aucun rapport ni avec le tableau ni avec Tiepolo.

Il est étrange qu'en ce même Musée de Munich, où resplendit *l'Adoration des Mages*, ce chef-d'œuvre, on puisse attribuer à Tiepolo deux petits tableaux, *Calchas et Iphigénie* et le *Sacrifice d'Iphigénie*, œuvres misérables de quelque imitateur, et encore pas des meilleurs (1).

Le Musée de Strasbourg a acheté récemment à l'antiquaire Volpi (de Florence) un tableau d'autel (2 m. 20 × 1 m. 19) d'une grande valeur. Devant la Vierge, posée sur des nuages, saint Laurent et saint Antoine se tiennent à genoux ; à droite les âmes du Purgatoire. On a voulu y voir le tableau, qu'on croyait perdu, de l'église de Sant' Apollinare à Venise, mais M. Sack (p. 89), élève, avec

(1) On trouve au Musée national de Munich une copie contemporaine d'une Tête de vieillard de Tiepolo, dont l'original est dans la collection Kann, de Paris.

raison, des doutes sur son authenticité : en effet, le tableau de l'église de Sant' Apollinare est déjà mentionné par Da Canal avant 1733, et le tableau de Strasbourg est certainement une œuvre postérieure. Le même Musée possède encore une toile et une ébauche attribuées à Tiepolo. La toile, octogonale (1 m. 05 × 0 m. 79) qui formait le plafond d'une pharmacie de Venise, représente *Esculape* sur les nuages. Il est enveloppé d'un manteau rouge et tient de la main droite un sorte d'instrument en or, assez semblable à un pied de candélabre et surmonté d'un masque et de deux têtes de loup, attribut ordinaire de Sérapis, qui lui est ici prêté par erreur; devant lui, un amour avec le serpent. L'ébauche, sur carton (0 m. 44 × 0 m. 31) représente *Saint Roch* avec ses attributs et ressemble beaucoup à d'autres ébauches attribuées à Tiepolo. En effet, la célèbre confrérie vénitienne placée sous le patronage de ce Saint en commanda un très grand nombre, et il est probable qu'il se bornait parfois à faire une esquisse, dont il remettait ensuite l'exécution à ses élèves.

Parmi les collections publiques de tableaux, l'Institut Stædel, de Francfort-sur-le-Mein, possède une *Tête de Vieillard* dont on trouve la reproduction sous le nº 13 de la série de gravures des *Têtes de caractère*, et un tableau connu autrefois sous le nom de *Cléopâtre et Antoine*. Le titre est aujourd'hui changé, et l'on pense qu'il représente la *Magnanimité de Scipion*, c'est-à-dire le même sujet que la fresque de la villa Cordellina, près Vicence, mais traité d'une façon fort différente. D'ailleurs, ce qui est plus intéressant que la signification historique dans les œuvres de Tiepolo, ce sont les qualités de la peinture, et elles sont remarquables dans ce tableau.

Le Musée de Francfort s'est enrichi récemment d'une œuvre encore plus importante : c'est le tableau connu sous le nom des *Saints de la famille Crotta* et vendu par l'antiquaire Bardini (de Florence) pour la somme de 100 000 francs.

Le très célèbre Musée de Dresde, qui peut se vanter de possé-

der des œuvres des plus grands maîtres italiens, n'a pas une peinture de Tiepolo. Quelques critiques, fort peu nombreux à la vérité, lui attribuent la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* et y veulent voir une imitation de Véronèse ; mais cette œuvre froide et léchée est certainement de Jean-Dominique.

Enfin, au château princier de Bückebourg (Lippe-Schaumbourg), on voit un beau tableau, qui ornait auparavant l'escalier du château de Stædthagen. Il représente *Hyacinthe mourant pleuré par Apollon* (2 m. 87 × 2 m. 35). M. Sack, qui a le premier donné la description (p. 109) de cette peinture remarquable, nous apprend qu'elle fut achetée directement à l'artiste, à Venise même, pour le prix de 200 sequins. Sur la foi de certains dessins du Musée de Stuttgart, M. Sack pense que ce tableau a été peint à Würzbourg. Mais il ne nous paraît pas probable que cette grande toile ait été transportée d'Allemagne en Italie, pour revenir ensuite d'Italie en Allemagne. Sans doute, on trouve, parmi les dessins de Stuttgart, celui du corps de Hyacinthe, et l'on distingue le Dieu derrière la tête d'Hyacinthe. Nous ajouterons que la cariatide du satyre se trouve identiquement reproduite dans une des fresques du palais Panigai qui sont au Musée de Berlin. Mais les dessins en question de Stuttgart nous paraissent suspects en raison de leur fini. Ce sont des dessins d'après le tableau du maître, mais non de la main du maître, qui avait autre chose à faire qu'à copier ses propres tableaux. Quant au tableau de Bückebourg, nous ne le connaissons que d'après des reproductions photographiques, mais nous pensons qu'il est peint seulement d'après des esquisses de Jean-Baptiste, et à une date antérieure de vingt ans environ au séjour de Würzbourg.

La joyeuse couleur qui est la marque de Tiepolo met aussi sa note éblouissante parmi la grise monotonie allemande dans quelques maisons particulières.

A Berlin, le docteur Édouard Simon (Victoriastrasse, 7) a décoré sa salle à manger des fresques à clair-obscur sur fond doré qui

étaient au palais Porto, à Vicence, et qui ont une importance non seulement artistique mais historique. Au plafond est représenté un des membres de la famille Porto, avec un grand manteau jaunâtre, qui s'appuie sur un lion ; dans le haut vole la Renommée, qui tient une couronne de laurier ; en bas, on voit le Temps au milieu des nuages. Les fresques des murs représentent six des Porto, un chef suprême d'armée, un gouverneur de Vicence, un général de la République de Venise, un gouverneur du Piémont, un patricien de Venise et un autre membre de la famille élevé aux honneurs suprêmes par Charles-Quint.

On trouve encore à Berlin un tableau de Tiepolo chez M. Eugène Schweitzer (Hohenzollernstrasse, 13) ; mais le dessin en est négligé, et la composition s'écarte de la manière habituelle du maître. Ce tableau, *Apelle faisant le portrait de Campaspe, concubine d'Alexandre le Grand*, serait très curieux, si, comme d'aucuns le croient, le peintre s'était représenté lui-même sous les traits d'Apelle. Mais la figure d'Apelle, en costume du XVIIIe siècle, est assez malheureuse, et elle n'offre vraiment aucune ressemblance avec les portraits de Tiepolo. Il est à croire plutôt que le peintre a voulu représenter un coin de son atelier, car on aperçoit dans le fond deux de ses peintures : un *Énée reconnaissant Vénus qui disparaît dans les nuages*, sujet d'une fresque de la villa Valmarana, et une étude de la grande frise *le Châtiment des Serpents*. Auprès du chevalet se tient le fidèle nègre Alim, et à ses pieds un de ces petits chiens que Tiepolo a souvent dessinés et dont on trouve de nombreux dessins au Musée de Venise et dans la collection Sartorio (de Trieste). Dans le fond on aperçoit un portique, divisé par de riches colonnes à balustre, analogues à celles de la *Famille de Darius* de la villa Cordellina, et une statue de géant assez semblable à celle du *Jugement de Salomon*, du palais archiépiscopal d'Udine. Par terre, à gauche, on voit un grand vase portant une de ces têtes grotesques si caractéristiques qui sont comme la signature du peintre. Apelle, assis devant la toile, tourne la tête

pour regarder Campaspe. Celle-ci, une figure de femme d'une orgueilleuse beauté, à demi déshabillée, se tient à côté d'Alexandre, qui regarde le portrait de sa bien-aimée, portrait qui, à vrai dire, ne ressemble en rien à l'admirable modèle. Le coloris de ce tableau est vif et frais, mais le dessin, qui n'a pas encore sa pleine perfection, donne à penser à certains critiques qu'on est en présence d'une œuvre de jeunesse du peintre, exécutée vers 1720, quand il ne s'était pas encore tout à fait dégagé de l'influence de Ricci et de Piazzetta. Mais alors comment expliquer qu'il ait déjà à cette époque achevé la hardie composition d'*Énée et Vénus*, peinte en 1737, à la Villa Valmarana, et surtout qu'il ait déjà ébauché au moins en partie ce merveilleux *Châtiment des Serpents*, qui appartient à la maturité de l'artiste et doit se placer vraisemblablement vers 1740 ?

M. Sack reproduit dans son ouvrage (p. 184-185) deux tableaux de la collection Ernest Seeger (de Berlin) : le premier, *le Christ au Jardin de Gethsemani*, est une réplique des autres tableaux de même sujet ; pour ce qui est du second, *le Couronnement d'épines*, la composition nous semble celle du maître ; mais nous ne pouvons rien dire de l'exécution sans l'avoir vue. Il existe encore un Tiepolo dans la Collection Schwabach, à Berlin. C'est une œuvre de jeunesse représentant *la Vierge avec trois saints Religieux*.

On remarque une grande habileté et une admirable sûreté dans le plafond circulaire, qui, au milieu d'une gloire un peu théâtrale d'anges, de divinités et d'amours, représente peut-être un patricien de la famille Correr, vainqueur à la guerre, car on y voit Mars avec le glaive et le bouclier auprès d'un canon. Ce plafond appartient au baron Guillaume (de Cologne), et, comme nous l'avons indiqué, l'effet d'ensemble en est diminué par la suppression de la frise, qui complétait admirablement le tableau.

La collection Weber (de Hambourg), possède deux tableaux

très intéressants, (0 m. 97×0 m. 88), qui viennent de la collection Brentano (de Francfort). *Le Golgotha* nous paraît bien devoir être attribué à Jean-Baptiste, mais *la Montée du Calvaire* est probablement de Jean-Dominique, qui copia avec des variantes les tableaux de Sant' Alvise.

Nous avons déjà dit que la Galerie de Stuttgart possédait un grand nombre de dessins de Tiepolo, qui faisaient autrefois partie de la collection de Rossi, devenue par héritage la collection Beyerlen. M. Beyerlen ne vendit pas toute sa collection, et son fils possède encore quelques peintures de Tiepolo. On attribue, mais sans certitude, à Tiepolo, deux petites toiles (0 m. 70 ×0 m. 50), un *Saint Dominique* et une *Sainte Thérèse* d'un dessin très soigné, mais d'une couleur pâle et monotone ; on trouve encore chez M. Beyerlen trois esquisses de plafond dont l'authenticité n'est pas douteuse : ces esquisses traitent des sujets allégoriques, et elles sont assez semblables de dimensions, de facture et de technique au *Triomphe d'Apollon* ; mais le temps les a noircies, abîmées et fendillées.

Les musées publics et les collections particulières de Vienne s'ornent de quelques belles œuvres du peintre vénitien.

C'est d'abord, au Musée Impérial, une *Sainte Catherine de Sienne* d'une admirable expression. La sainte, en une extase mystique, lève les yeux au ciel et croise sur sa poitrine ses belles mains sensibles. Les mains sont d'ailleurs, dans les tableaux de Tiepolo, un des détails où se révèle le mieux sa personnalité. Cette *Sainte Catherine* a été exécutée en 1746, un an avant le tableau d'autel de l'église des Gesuati, où l'on voit encore cette sainte avec la même expression douloureuse et ce même visage d'une fine spiritualité. Ce tableau vient de l'église des Gesuiti, et il appartient depuis 1765 à la Maison d'Autriche. On en possède une belle gravure de Marc Pitteri et une médiocre de Wagner.

A l'Académie Impériale et Royale, on trouve une ébauche

pour plafond représentant *l'Aurore* et un buste de *Saint Bruno*, qui par son charme sentimental, vif et pénétrant, et la sobriété de son coloris, dans les tons blancs, fait penser à la *Sainte Catherine*. Mais la technique y est différente. On remarque des influences espagnoles dans le coloris, ce qui nous porte à croire que ce tableau est d'une vingtaine d'années postérieur à la *Sainte Catherine*. Le *Saint Bruno*, sur l'authenticité duquel on ne saurait élever de doute, est une œuvre d'Espagne.

A la Galerie Liechtenstein, on peut admirer la petite et très belle toile, *le Christ au Jardin des Oliviers*, que nous avons déjà comparée, avec la fresque de même sujet, mais de moindre beauté, de l'église des Scalzi, à Venise. Il n'est pas possible d'attribuer à Ricci, à Pittoni ou à Trevisani, cette toile qui offre toutes les qualités caractéristiques de Tiepolo.

Une toile, d'une beauté souriante, *Rébecca au puits* (1 m. 21 × 1 m. 04), se trouve, parmi des trésors artistiques, à l'hôtel du baron Alphonse de Rothschild. La scène est comme enveloppée d'une atmosphère dorée, et du visage de la blonde Rébecca, de sa suave beauté, il émane une sérénité, une pureté qui font penser une fois de plus à Véronèse, tandis que la magnifique figure du vieillard rappelle le Tintoret. Un enfant est auprès de Rébecca, et, dans le fond, on aperçoit deux têtes de femme, d'un ton clair et lumineux.

Ces belles formes triomphantes, cette vigueur de dessin, cette largeur d'exécution se peuvent encore admirer dans deux grands médaillons qui ont passé de la collection Camondo (de Paris) à l'hôtel du Dr Joseph Kranz (de Vienne), appartenant aujourd'hui à M. Roth. Un de ces médaillons représente un guerrier romain, qui, dans un mouvement de colère, menace une dame aux riches atours sur le point de tomber évanouie dans les bras d'une autre femme ; dans l'autre médaillon, on voit un homme en turban, enveloppé d'un manteau rouge, et un jeune guerrier, tendant à une femme vêtue de blanc un anneau, qu'elle refuse. Ces

deux médaillons, qui étaient autrefois au palais Barbaro, faisaient vis-à-vis aux deux autres médaillons qui sont reproduits dans la gravure de Jean-Dominique et que nous avons vus dans la collection du professeur W. Thédy (de Weimar). L'un représente *Lucrèce la Romaine*, l'autre *Trois Femmes portant les présents de Marc Antoine à Cléopâtre*. Vendus par le professeur Thédy, ils ont été achever le cycle de leurs pérégrinations en Amérique.

Les dix tableaux de *Batailles et Triomphes romains* achetés en 1870 par M. Eugène Miller d'Aicholz ornaient un autre palais vénitien, le palais Dolfin à San Pantaleone. Trois des grands tableaux, *le Siège de Palmyre* (4 m. 80 × 3 m. 70), *la Bataille entre Romains et Asiatiques* (4 m. 80 × 3 m. 70), et le *Triomphe d'Aurélien* (5 m. 60 × 3 m. 30), ont été placés par M. Miller le long du grand escalier de son hôtel de Vienne ; deux autres (4 m. 30 × 1 m. 80), qui représentent d'autres victoires de l'empereur Aurélien en Asie, sont dans une pièce du même hôtel. Les cinq autres, enfin, *l'Entrée triomphale d'Aurélien à Rome* (5 m. 60 × 3 m. 30), *la Révolte de Coriolan*, *Mucius Scevola et Porsenna*, *Claude recevant la soumission des Gètes* et *Cincinnatus dans son champ*, tous de la même dimension (4 m. 40 × 1 m. 30), ont été vendus par M. Miller à un Russe, M. Polofzof, qui en a fait don au Musée Stieglitz de Saint-Pétersbourg.

Ces énormes peintures sont d'une forme vigoureuse, surtout en certains raccourcis d'une grande hardiesse, mais leur composition confuse et la *masse pesante des ombres*, comme écrit Moschini (1), se ressentent de la jeunesse du peintre. Elles sont citées par les plus anciens biographes de Tiepolo sans exception, et l'on ne s'explique pas, dès lors, comment on a pu, dans ces derniers temps, douter de leur authenticité. Ajoutons que le palais de Venise, où elles se trouvaient, appartenait, dans les dernières années de la République, au patricien André Dolfin, ambassadeur à Paris et

(1) Moschini, *Lett. Ven.*, t. III, p. 75.

à Vienne (1780-1792), et que dans les lettres de son intendant Louis Ballarini, dont on conserve le manuscrit au Musée Civique de Venise, elles sont désignées sous le-nom de « Tiepolos du palais de San Pantaleone ».

On a également mis en doute l'authenticité de trois grandes toiles qui étaient peut-être primitivement dans un palais de Venise, et qui passèrent ensuite à la Villa Giróla, sur le lac de Côme. La villa appartenait aux Artaria, des commerçants originaires de Côme, qui allèrent s'établir à Vienne au XVIII[e] siècle, sans cesser d'unir le culte de l'art aux soucis des affaires. Les trois toiles se trouvent aujourd'hui à Vienne chez les Artaria ; elles représentent *le Triomphe d'Amphitrite, Junon et Séléné, Ariane et Bacchus.* Dans la première, la Reine de la mer, une blonde Vénitienne du XVIII[e] siècle, sur son trône fait d'une conque marine et traîné par deux chevaux de Poseidon, reçoit avec une grâce un peu languissante les hommages de sa cour de Néréides, de Tritons, d'Amours, tandis que plus loin un Triton souffle dans sa trompe.

L'autre toile montre, au sein de nuages roses, sur un char traîné par des paons et entouré d'une troupe d'amours, la majestueuse Junon, le sceptre d'or en main et la couronne d'argent sur la tête : elle est vêtue d'une robe blanche brochée d'or et d'un vaste manteau jaune roùx qui cache son sein. Devant la déesse des airs s'envole, en compagnie d'un amour aux ailes de papillon, la souriante Séléné, en robe noire et manteau pourpre, et derrière la fugitive s'avance la Lune, dans une mer de nuages argentés que sillonnent des vols de chauves-souris. Jupiter et Mercure assistent à la scène du haut du ciel. Dans le troisième tableau, Bacchus, à cheval sur un tonneau, tient dans la main gauche une coupe et dans la main droite la couronne d'étoiles destinée à Ariane, qui est couchée près de lui, la chevelure ornée d'épis. Ariane, l'air voluptueux, a le bras posé sur un grand vase, et sa splendide nudité n'est voilée qu'à l'épaule gauche par un manteau rouge et aux genoux par une étoffe jaune. Devant elle, un amour enfourche une pan-

thère couchée, un autre amour bat du tambour, un troisième verse du vin d'une bouteille, et dans un coin, à gauche, contrastant avec cette scène lumineuse et joyeuse, on voit, assise dans l'ombre et immobile, la vieille Rhéa, la mère des Dieux, vêtue d'une robe jaune et d'un manteau bleu foncé. Dans le fond, Silène chevauche un gros bouc, et plus loin s'étendent des campagnes et des montagnes qu'illumine le soleil couchant.

Ces tableaux ont été le point de départ de la très belle étude de Modern sur Tiepolo ; mais l'autorité, pourtant incontestée, du critique n'a pas triomphé des doutes de certains connaisseurs, qui se refusent à attribuer ces tableaux à Tiepolo et pensent qu'ils sont l'œuvre d'un artiste qui aurait utilisé les compositions primitives de Tiepolo (1). En effet, dans une lettre du 6 août 1764, Tiepolo écrit avoir fait le *carton de la gloire d'Amphitrite et autres dessins*, dont il ne dit pas le sujet. D'autre part, il a jeté sur la toile et sur le papier certaines idées et certaines études relatives aux sujets de ces tableaux et qui, d'après cette lettre, ne paraissent pas avoir été mises à exécution. Dans la collection Sartorio (de Trieste), par exemple, il existe un croquis en couleurs du *Triomphe d'Amphitrite*, et l'on trouve aussi au Musée de Venise quelques études au crayon du bras droit et de la main de la Déesse. On voit au même musée une tête de Junon, et trois autres têtes, du même modèle, se trouvent dans la collection de l'archevêque de Lemberg. Enfin, une collection particulière de Londres possède un dessin authentique de Tiepolo qui représente un motif d'un tableau. Pour nous, nous nous rangeons à l'opinion de Modern, que confirme d'ailleurs le jugement de critiques comme Guillaume Bode et Gustave Frizzoni, et tant à cause de la composition que du dessin, du coloris et de certains détails caractéristiques, nous pensons que le *Triomphe d'Amphitrite* est l'œuvre authentique de Tiepolo. Les deux autres tableaux, il est vrai, sont moins beaux : ils n'ont ni la vie, ni la vibrante énergie du dessin accoutumées, ni la

(1) *Archeografo Triestino*, ser. III, vol. II, fasc. V., p. 193, année 1906.

largeur et la lumière du coloris, ni la transparence fluide des ombres. Il est permis de supposer qu'un des élèves de Tiepolo a dû peindre ces tableaux sous la direction du maître, tandis que lui-même travaillait au *Triomphe d'Amphitrite.* Ce qui est certain, c'est que, dans les anciens inventaires de la maison Artaria, qui remontent à la fin du XVIII[e] siècle, ces peintures figurent sous le nom de Tiepolo, et il n'y a pas de raison de douter de la sincérité de l'attribution, car à cette époque, on le sait, Tiepolo n'était pas tenu en grand honneur.

On trouve encore à Vienne des œuvres de Tiepolo, de moindre importance : l'ébauche dont nous avons déjà parlé, qui est chez le D[r] Gomperz et représente *la Famille de Darius* de la villa Cordellina ; une esquisse, de la jeunesse du peintre, *Priam sollicitant d'Achille le corps de son fils Hector,* dans la collection Hoyos-Amerling ; une *Tête de vieillard,* chez Mme Ferstel, la veuve du célèbre architecte ; une esquisse de plafond allégorique, qui a appartenu au peintre Makart et appartient aujourd'hui à M. André Streit. D'autres œuvres, qui passent pour être de Tiepolo, sont en réalité de son fils Jean-Dominique, au jugement de Modern lui-même.

Un écrivain d'art viennois, le D[r] Luida, croit avoir retrouvé au château de Frodsdhorf (Autriche Inférieure), chez le prince Don Jaime de Bourbon, deux tableaux *le Christ et la femme adultère* et *la Piscine probatique*, qui sont mentionnés dans le catalogue dressé par François Zanotto (1856) de la Pinacothèque de Valentin Bensatio, à Venise.

Ne portât-il pas la signature du maître, on reconnaîtrait entre cent pour un Tiepolo, à l'éclat de son coloris, le tableau du Musée de Budapest (3 m. 17 × 1 m. 62). C'est la superbe toile du couvent d'Aranjuez, qui fut achetée à Paris et passa à la galerie Esterhazy avec d'autres œuvres venant d'Espagne. Le tableau, dont il existe une gravure de Jean-Dominique, ne représente pas, comme certains le croient, *Saint Ferdinand vainqueur des Maures,* mais

Saint Jacques de Compostelle, qui, selon la tradition, apparut au milieu d'une bataille entre Espagnols et Maures. Bien campé sur son cheval blanc, le saint, dans un vaste et clair manteau de guerre, lève la tête vers le ciel, et, au bout de son bras droit étendu, il a l'épée au poing, tandis qu'il serre de sa main gauche un étendard blanc à grande croix rouge. Près de lui est un prisonnier Maure ; dans le fond, au pied d'un château à tourelles, se déroule l'ardente bataille. Le tableau, largement brossé, est d'une tonalité lumineuse, d'une vigueur extraordinaire.

La peinture de Tiepolo si fluide, si transparente, si brillante, donne aussi une impression de joie dans un autre tableau du même Musée. On y voit en haut la Vierge ; à ses pieds, saint Joseph assis sur des nuages, et, plus bas, cinq autres saints, trois debout et deux à genoux. La dégradation savante des tons, qui vont du blanc et du bleu-ciel de la robe de la Vierge au jaune, au bleu, au rouge, au noir des vêtements des autres saints, fait en quelque sorte l'effet d'une musique qui serait infiniment douce.

C'est la marque de Tiepolo, plutôt que de son fils Jean-Dominique, qui apparaît aussi dans le petit tableau déjà cité de *la Sainte Famille*, appartenant à M. Beer, ainsi que dans un plafond, *l'Apothéose de François Morosini le Péloponésien*, qui, du palais Morosini à Santo Stefano de Venise, passa à Budapest, chez le comte Szapary, un des héritiers de la comtesse Morosini Gatterbourg.

A Saint-Pétersbourg, le Musée impérial de l'Ermitage contient deux très beaux tableaux, *le Banquet de Cléopâtre*, que nous avons déjà reproduit en le rapprochant de sujets analogues, et *Mécène présentant les Beaux-Arts à Auguste*. Le premier était autrefois chez Algarotti, ainsi qu'il appert d'une lettre par lui adressée à Mariette, et datée de Potsdam le 13 février 1751. Acheté en 1760 environ par l'Impératrice Catherine II, il décora quelque temps, sous l'empereur Paul Ier, une salle du Palais Michel, à Saint-

Pétersbourg (1). Le second, dont on a une gravure de 1776 par Jacques Leonardis, fut également acquis de la collection Algarotti par l'impératrice Catherine II, et il se trouvait, au commencement du siècle dernier, au Palais impérial de Gatchina, d'où, en 1822, il fut transféré à l'Ermitage. *Le Banquet de Cléopâtre* ressemble dans la composition au *Banquet de Nabal et d'Abigaïl*, mais il est dans des tons plus chauds, et le peintre y a obtenu de plus beaux effets de clair-obscur. L'autre toile, aussi, est d'un grand prix : elle resplendit de beautés à la Véronèse, encore qu'on y remarque quelque effort dans les mouvements et un peu d'artifice dans la disposition des étoffes.

Au palais de Cranienbaum, dit le *Pavillon Chinois*, dont la construction remonte aux premières années du règne de Catherine II, le plafond d'une salle à manger est orné d'une toile ovale, qui représente *le Repos de Mars*, et que Jean-Dominique a reproduite en gravure.

Le professeur Ernest de Liphart, conservateur de l'*Ermitage*, a restitué à Tiepolo une magnifique tête de Turc, qu'un grand nombre de juges éclairés attribuaient à Rembrandt et qui appartient à l'écuyer de la Cour, M. Balasschow. Il a fallu, pour qu'on admît la restitution de M. de Liphart, qu'il produisît la gravure faite par Jean-Dominique d'après ce tableau.

Au Musée Stieglitz, on trouve cinq des dix tableaux de sujets romains provenant de la vente de M. Miller (de Vienne).

Il ne faut pas oublier non plus deux toiles décoratives avec des amours et des guirlandes de fleurs, qui appartiennent au duc Georges de Leuchtenberg, et un gracieux *Caprice* que possède M. Schwartz.

Un petit tableau, à peine plus grand qu'une ébauche qui représente la *Mort de Didon* fait l'orgueil de la galerie Joussoupow. La Reine est sur le bûcher, entourée de ses fidèles, et le visage des assistants exprime une douleur d'une intensité tragique incom-

(1) Cf. le *Catalogue de l'Ermitage*, n° 317.

parable (1). A la même Galerie, on peut voir encore deux répliques des fresques du palais Labia : on dit qu'elles furent commandées à Tiepolo par le prince d'Achangelokoe, qui a son château près de Moscou. Le château ayant été acheté par les princes Joussoupow, les deux peintures furent transportées à la Galerie de Saint-Pétersbourg ; elles paraissent être, d'ailleurs, en dépit de la tradition, de l'école de Tiepolo plutôt que de Tiepolo lui-même. Une *Petite Vierge* de la même collection n'est pas davantage de Tiepolo. Elle dénote la manière de Jean-Dominique, et c'est en effet une de ses meilleures peintures, ce qui explique d'ailleurs que des juges compétents aient pu la prendre pour une œuvre de Tiepolo.

Il faut citer, encore, à Riga, *la Vierge à l'Enfant*, déjà citée, de la collection Transee-Schwanenbourg. Ajoutons enfin que le Musée de Stockholm se vante de posséder une ébauche de *la Magnanimité de Scipion* de la villa Cordellina, et la Collection de l'Université de la même ville une ébauche du *Banquet de Cléopâtre*.

Les peintures de Tiepolo que nous avons citées au cours de cette étude suffisent amplement à donner une idée complète du peintre.

Mais son œuvre ne se borne pas là : il existe encore bien d'autres peintures de lui, notamment dans les collections des millionnaires anglais ou américains. C'est ainsi que M. Capel Cure, à Stropshire, en Angleterre, possède deux plafonds attribués à Tiepolo, qu'une ébauche du tableau du palais de Würzbourg, *les Noces de Frédéric Barberousse*, se trouve chez M. Gartner (de Boston) et qu'une série de peintures de Lazzarini et de Tiepolo, qui étaient autrefois au palais Cornaro (de Venise), sont aujourd'hui à Newport, chez M. Édouard S. Berwind (2). Nous ne connaissons ces tableaux que par ouï-dire et nous ne pouvons, par suite, nous porter garant de leur authenticité. Aussi bien nous en avons assez

(1) Frizzoni, *Illustrazioni di alcune opere de G. B. T. cit.* (*Emporium*, oct. 1902).
(2) Baumfeld, *Newport* (*Neue Freie Presse*, 30 sept. 1903).

dit, croyons-nous, sur l'œuvre de Tiepolo, pour qu'on prenne une juste idée de la prodigieuse fécondité d'un artiste, qui, même en tenant compte de la collaboration de ses fils et de ses élèves, a laissé un nombre d'œuvres suffisant pour décourager une légion de peintres.





Cl. A[illegible]

L'ÉRECTION D'UNE STATUE D'EMPEREUR ROMAIN.

(FLORENCE, GALERIE DES UFFIZI.)



Cl. Alinari.

LE TRIOMPHE DE L'EMPEREUR AURÉLIEN.

(TURIN, MUSÉE ROYAL.)



ARMIDE ENLÈVE RENAUD SUR SON CHAR.
(GÊNES, COLLECTION CARTIER.)



RENAUD ET ARMIDE DÉCOUVERTS PAR DEUX GUERRIERS.



RENAUD ABANDONNE ARMIDE.
(GÊNES, COLLECTION CARTIER.)

RENAUD ET LE VIEIL ERMITE.



RENAUD ET ARMIDE.
ÉBAUCHE DU MUSÉE DE BERLIN.



LES AMOURS DE RENAUD ET D'ARMIDE.
(WÜRZBOURG, PALAIS ÉPISCOPAL.)



Cl. Gundermann.

RENAUD ABANDONNE ARMIDE.
(WÜRZBOURG, PALAIS ÉPISCOPAL.)



LE TRIOMPHE DE VÉNUS.
(FLORENCE, COLLECTION BARDINI.)



FRAGMENT DE PLAFOND,
AUTREFOIS AU PALAIS CORRER A VENISE, AUJOURD'HUI A L'HÔTEL DE POLIGNAC, A PARIS.



L'ALLÉGORIE DE LA PAIX ET DES ARTS. ÉBAUCHE D'UN PLAFOND.
(MUSÉE D'ANGERS.)



ÉLÉAZAR ET RÉBECCA.
(MUSÉE DE BORDEAUX.)



LA CÈNE.
(MUSÉE DU LOUVRE.)



LA CÈNE.
(CHÂTEAU DE DUINO. GALERIE HOHENLOHE.)



MARS ET VÉNUS, ESQUISSE POUR PLAFOND.
(PARIS, COLLECTION FLAMENG).



ALEXANDRE ET BUCÉPHALE.
(PARIS, PETIT PALAIS, COLL. DUTUIT)



LE ROI HENRI III A LA VILLA CONTARINI, A LA MIRA.

FRESQUE DE LA VILLA CONTARINI, PASSÉE DANS LA COLLECTION DE Mme ANDRÉ, A PARIS.





PARTIES LATÉRALES DE LA FRESQUE « HENRI III A LA VILLA CONTARINI, A LA MIRA ».
(PARIS, COLLECTION ANDRÉ.)



PLAFOND A FRESQUE AUTREFOIS A LA VILLA CONTARINI, A LA MIRA. (PARIS, COLLECTION ANDRÉ.)



LE TEMPS RAVISSANT LA BEAUTÉ.
TABLEAU A L'HUILE DE L'HÔTEL DE M. WILLY BLUMENTHAL, A PARIS.



L'ANGE DE LA RENOMMÉE.
PLAFOND DE L'HÔTEL DE M. G. GONSE A PARIS.



LA RICHESSE DE VENISE.
Gravure publiée dans l'*Art*, Paris, oct. 1876.
(PARIS, HÔTEL DU BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD.)



DEUX JEUNES GUERRIERS ROMAINS.
(PARIS, COLLECTION DE M. THÉODORE DURET.)



LE CHRIST ET LA FEMME ADULTÈRE.
(MUSÉE DE PHILADELPHIE.)



Cl. Bruckmann.

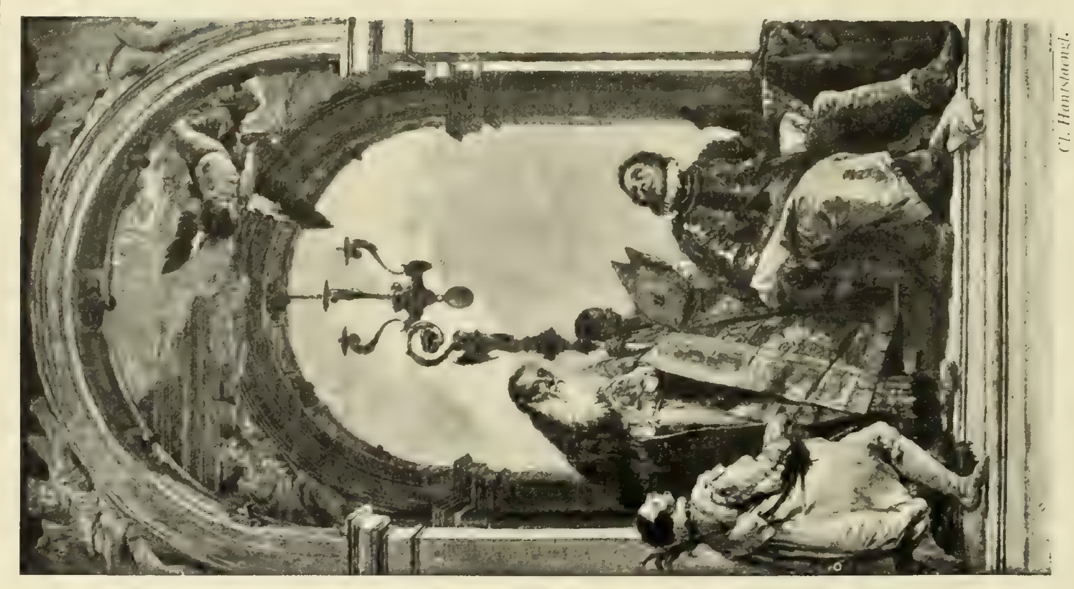
LE SACRIFICE DE POLYXÈNE.
(MUSÉE DE BRUXELLES.)

LA DÉPOSITION DE LA CROIX.
(PARIS, COLLECTION KANN.)



Cl. Hanfstaengl.

LA DÉPOSITION DE LA CROIX.
(LONDRES, NATIONAL GALLERY.)



Cl. Hanfstaengl.

SAINT AUGUSTIN, SAINT LOUIS ET UN AUTRE SAINT.
ÉBAUCHE D'UN TABLEAU D'AUTEL.
(LONDRES, NATIONAL GALLERY.)



ÉBAUCHE D'UN TABLEAU D'AUTEL.
(LONDRES, NATIONAL GALLERY.)



LA VIERGE ET DEUX SAINTS.
(DUBLIN, COLLECTION PARTICULIÈRE.)



MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.
(MUSÉE D'ÉDIMBOURG.)



LE BANQUET DE CLÉOPÂTRE.
(LONDRES, COLLECTION W. ALEXANDER.)



Cl. Hanfstaengl.

ÉBAUCHE DU PLAFOND DE LA VILLA CORDELLINA, A MONTECCHIO MAGGIORE.
(MUSÉE DE DULWICH).



Cl. Hanfstaengl.

MARTYRE DE SAINTE AGATHE.
(MUSÉE DE BERLIN.)



MARTYRE DE SAINTE AGATHE.
CROQUIS.
(VENISE, MUSÉE CIVIQUE.)



COMPOSITIONS ALLÉGORIQUES.
FRESQUES AUTREFOIS AU PALAIS PANIGAI A NERVESA. (MUSÉE DE BERLIN.)



Cl. Jul. Manias, Strasbourg.

LA VIERGE, SAINT LAURENT ET SAINT ANTOINE.
TABLEAU D'AUTEL.
(MUSÉE DE STRASBOURG.)



Cl. Manias.

ESCULAPE. PLAFOND A L'HUILE.
(MUSÉE DE STRASBOURG.)



Cl Bruckmann.

LA MAGNANIMITÉ DE SCIPION.
FRANCFORT. INSTITUT STAEDEL.



Cl. Gundermann.

LUCRÈCE ROMAINE.
(AUTREFOIS A WEIMAR, COLLECTION TRÉDY ET MAINTENANT EN AMÉRIQUE.)



MOTIF DU PLAFOND.
AUTREFOIS AU PALAIS PORTO A VICENCE.
(BERLIN, MAISON SIMON.)



JEAN-BAPTISTE DA PORTO,
CHEF SUPRÊME D'ARMÉE.



JACQUES DA PORTO,
GOUVERNEUR DE VICENCE.

(BERLIN, MAISON SIMON.)



F. DA PORTO,
GÉNÉRAL DE LA RÉPUBLIQUE DE VENISE.



F. DA PORTO NOMMÉ GOUVERNEUR DU PIÉMONT.

(BERLIN, MAISON SIMON.)



DONATO DA PORTO
CRÉÉ PATRICIEN DE VENISE.



F. DA PORTO
ÉLEVÉ AUX HONNEURS SUPRÊMES
PAR CHARLES QUINT.

(BERLIN, MAISON SIMON.)



(Cl. Hanfstaengl.)

APELLE ET CAMPASPE.

(BERLIN, COLLECTION DE M. EUGÈNE SCHWEITZER.)



FIGURE DE FAUNESSE DE LA FRISE DU PALAIS CORRER.

COMPOSITION ALLÉGORIQUE.
PLAFOND AUTREFOIS AU PALAIS CORRER A VENISE, AUJOURD'HUI MAISON GUILLAUME, A COLOGNE.



SAINTE CATHERINE DE SIENNE.
(VIENNE. GALERIE IMPÉRIALE.)



SIÈGE DE PALMYRE.
AUTREFOIS AU PALAIS DOLFIN A VENISE.
AUJOURD'HUI A L'HÔTEL DE M. EUGÈNE MILLER VON AICHOLZ, A VIENNE.



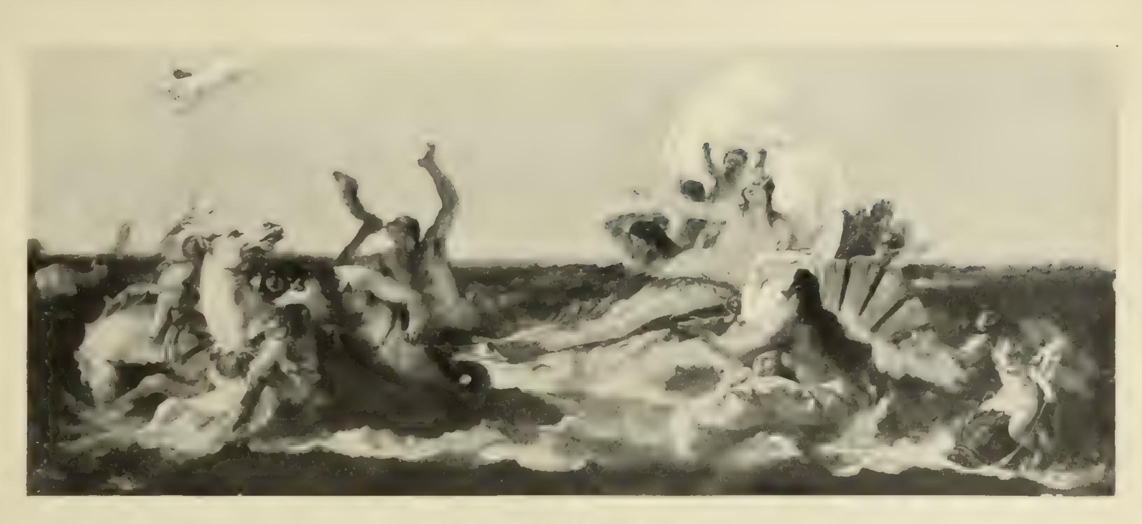
BATAILLE ENTRE ROMAINS ET ASIATIQUES.
AUTREFOIS AU PALAIS DOLFIN, A VENISE,
AUJOURD'HUI A L'HÔTEL DE M. EUGÈNE MILLER VON AICHOLZ, A VIENNE.



BATAILLES ROMAINES
(VIENNE, COLLECTION MILLER D'AICHOLZ.)



BATAILLES ROMAINES.
(VIENNE, COLLECTION MILLER VON AICHOLZ.)



TRIOMPHE D'AMPHITRITE.
AUTREFOIS A LA VILLA GIROLA SUR LE LAC DE CÔME.
AUJOURD'HUI MAISON ARTARIA, A VIENNE.



TRIOMPHE D'AMPHITRITE, PLANCHE.
(TRIESTE, COLLECTIONS ARTORIO.)



ESQUISSE D'UN DÉTAIL DU « TRIOMPHE D'AMPHITRITE ».



Cl. Löwy.

JUNON ET SÉLÉNÉ.
(VIENNE, MAISON ARTARIA.)



Cl. Löwy.

ARIANE ET BACCHUS.
(VIENNE, MAISON ARTARIA.)



LA FAMILLE DE DARIUS AUX PIEDS D'ALEXANDRE.
ÉBAUCHE DU TABLEAU DE LA VILLA CORDELLINA.
(VIENNE, COLLECTION GOMPERZ.)



Cl. Clement.

PEINTURE A L'HUILE.
(VIENNE, PALAIS ROTH.)



L'AURORE. ÉBAUCHE.
(VIENNE, ACADÉMIE IMPÉRIALE ET ROYALE.)



Cl. Clement.

PEINTURE A L'HUILE.
(VIENNE, PALAIS ROTH.)



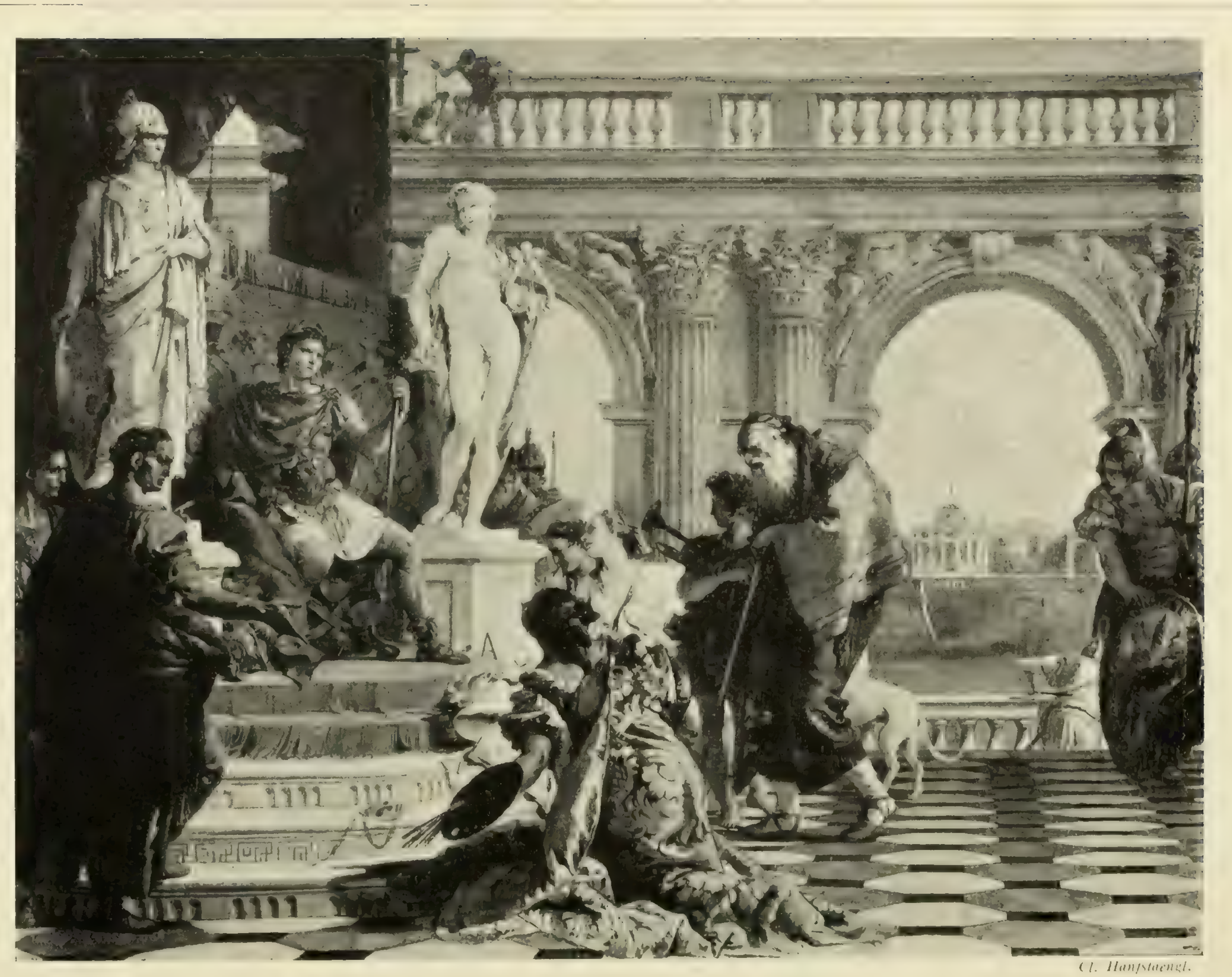
Cl. Weinvarm.

SAINT JACQUES DE COMPOSTELLE.
(MUSÉE DE BUDAPEST.)



Cl. Hanfstaengl.

LA VIERGE AVEC SAINT JOSEPH ET CINQ SAINTS.
(MUSÉE DE BUDAPEST.)



Cl. Hanfstaengl.

MÉCÈNE PRÉSENTANT LES BEAUX ARTS A AUGUSTE.
(SAINT-PÉTERSBOURG. MUSÉE DE L'ERMITAGE.)





CHAPITRE X

L'ART DE TIEPOLO

TIEPOLO ET L'ÉCOLE VÉNITIENNE.
VÉRONÈSE, INSPIRATEUR DE TIEPOLO. ‖ LE GÉNIE DE TIEPOLO :
VIRTUOSITÉ ET OBSERVATION, DESSIN ET COULEUR, RÉALISME ET IDÉALISME.
ÉRUDITION DE TIEPOLO. ‖ TIEPOLO ET LES ESPAGNOLS.

En raison même de sa grandeur, le génie d'un Tiepolo peut faire l'effet d'une apparition miraculeuse. Mais l'art est une plante qui naît et vit dans certaines conditions de climat et de milieu; l'artiste, si grand qu'il soit, ne saurait échapper à la double influence de la société où il vit et des artistes qui le précédèrent. A Orvieto, par exemple, Signorelli annonce Michel-Ange. Et, de même, on est forcé de remarquer comme un air de famille entre Tiepolo et certains de ses contemporains, aussi bien qu'entre Tiepolo et plusieurs peintres du XVIIe siècle. Il est donc nécessaire, semble-t-il, de rechercher de quelle manière l'influence des précurseurs et des contemporains s'est exercée sur le développement de l'artiste et quels en ont été les effets.

Corrado Ricci remarque qu'on trouve déjà chez le Corrège ces raccourcis hardis, ces étranges effets de perspective qu'on voit dans certains plafonds de Tiepolo ; il ajoute qu'aux innovations du grand Émilien succèdent, au XVIIIe siècle, les décorations architecturales de l'école bolonaise, qui offrent, avec leurs effets de perspective nouveaux et leur originalité ornementale, un encadrement approprié aux artifices de la peinture de scènes ; c'est ainsi que, peu à peu, la peinture proprement décorative et ornementale et la peinture de scènes et de figures, qui jusque-là avaient toujours été distinctes, finissent par se fondre en d'audacieuses composi-

tions. Avant Tiepolo, le jésuite André del Pozzo (de Trente), qui, comme le remarque Burckhardt, avait créé dans les fonds architecturaux une nouvelle perspective aérienne et linéaire, peignait à la fois les encadrements et les figures; le bolonais Marc Antoine Franceschini faisait descendre les figures jusqu'aux arceaux des chapelles et là, rencontrant le vide, il peignait des bras et des jambes sur des morceaux rapportés de bois sculpté; et François Mancini (de Sant' Angelo in Vado), enfin, laissait en Ombrie et en Romagne des fresques de plafonds qui annoncent en quelque sorte celles de Tiepolo. « Ainsi, conclut Ricci, ce fut Tiepolo, sans doute, qui donna les meilleurs modèles, à beaucoup près, de cette forme d'art, dont les effets furent si heureux, mais il ne fut ni le seul ni le premier (1). »

Nous ne croyons pas que ce critique pénétrant soit tout à fait dans le vrai. On a raison, sans doute, de chercher, dans les coupoles du Corrège, la lointaine origine de cette tumultueuse décoration du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui remplit coupoles et voûtes de gloires, de paradis, d'assomptions, de visions, parmi les tourbillons de nuages et les vastes perspectives des fonds. Mais c'est à la condition qu'on ne veuille parler que de l'art italien en général et qu'on fasse une nécessaire exception pour l'art vénitien.

Nous nous en rapportons à un autre juge sagace, Jules Cantalamessa, qui fait bien sortir, lui aussi, du Corrège tout le mouvement de la peinture italienne du XVIIe et du XVIIIe siècle (2), mais qui a soin de faire une judicieuse réserve. Il reconnaît, en effet, que si, en Lombardie, à Bologne, en Toscane, à Rome, en faisant la part des différences nécessaires dues aux circonstances ou au génie, tous les peintres subissent plus ou moins l'influence du Corrège, il n'en va pas de même à Venise. Venise échappe à l'influence du merveilleux artiste. L'école vénitienne, seule entre les écoles italiennes, se développe à l'écart des circonstances extérieures, et

(1) Ricci, *Il Tiepolo* (*Nuova Antologia*, Rome, 1er juin 1896).
(2) Cantalamessa, *Un pensiero sul Correggio* (dans *Vita d'arte*, fasc. I, p. 35, Vienne, 1908).

l'on peut embrasser d'un seul regard son évolution artistique depuis les Byzantinisants jusqu'à Tiepolo (1). Parmi les extravagances mêmes des *Ténébreux*, l'école vénitienne, encore que touchée par le mauvais goût de la décadence, garde son caractère propre et reste originale jusque dans ses défauts. On ne trouve aucune trace notable dans la peinture vénitienne de l'influence de Pierre de Cortona et d'André del Pozzo, les maîtres de la décoration du XVIIe siècle, pas plus que de Luca Giordano, qui travailla cependant dans les lagunes. Cette originalité ethnique apparaît admirablement chez Tiepolo. Sans doute on est toujours le fils de quelqu'un, et la généalogie de la pensée se déroule suivant une ligne ininterrompue. Aussi peut-on trouver des ancêtres à un peintre comme Tiepolo non seulement parmi les splendeurs du XVIe siècle, mais encore dans le XVIIe siècle décadent. Mais il n'y a pas à sortir pour cela de l'école vénitienne. Jusque chez les peintres du XVIIe siècle, il y subsiste un certain sentiment de la grandeur ; ce caractère solennel et majestueux résiste même aux bizarreries et aux défauts de la décadence, annonçant en quelque sorte le style magnifique et éloquent de Tiepolo. C'est ainsi que, dans le plafond de San Pantaleone de Fumiani, il nous a semblé, nous l'avons indiqué, apercevoir comme l'aube de l'art de Tiepolo. Et nous avons encore éprouvé cette impression, parfois même avec plus de vivacité, devant d'autres tableaux du XVIIe siècle, devant le *Saint Jérôme* de Jean Lys (m. 1629), par exemple, qui est à l'église San Nicola da Tolentino, à Venise. Bien qu'il soit né à Hoorn, en Hollande, et qu'il ait reçu ses premières leçons du hollandais Hubert Goltz, Lys vint encore jeune dans les lagunes, et il a véritablement la couleur, la forme, l'âme même d'un vénitien.

Il faut donc renoncer à chercher les origines de Tiepolo chez le Corrège, ou dans l'école bolonaise, pas plus qu'il ne faut attacher d'importance à certaines analogies extérieures, à cette sorte de

(1) Morelli (Lermolieff), *Le opere dei maestri it. nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, trad., p. 103., Bologne, 1886.

ressemblance générale qui unit les peintres d'une même époque. Tiepolo n'a vu la vie et l'art qu'à travers les peintres de Venise, et c'est à peine si, dans les dernières années de sa vie, il a eu un regard pour les Espagnols ; quant aux peintres des autres écoles, il ne s'en soucia pas ou les ignora ; en tout cas, il ne les rappelle jamais. Son talent impétueux n'eut qu'à se louer des renseignements qu'il reçut d'abord du froid et austère Grégoire Lazzarini : Da Canal, Alexandre Longhi et Antoine-Marie Zanetti le constatent avec raison. Dans sa première manière, dans les tableaux de l'Ospedaletto et le *Saint Barthélemy* de l'église de Sant' Eustacchio par exemple, l'influence de Piazzetta est si évidente que certains critiques, d'ailleurs éclairés, ont été jusqu'à lui attribuer des œuvres de Piazzetta, comme la gloire de *Saint Dominique* de l'église des Santi Giovanni e Paolo. Cette première manière de Tiepolo présente encore certains rapports d'école, extérieurs et passagers, avec Sébastien Ricci (1), l'imaginatif et vivant peintre de Bellune, et aussi, à bien voir, avec le brillant Jean-Baptiste Pittoni.

Mais, dans cette étude des rapports de Tiepolo avec l'art vénitien, il faut absolument se garder d'une hypothèse fantaisiste à laquelle se sont plu certains critiques. Le grand artiste n'a jamais eu pour père intellectuel, comme *intermédiaire et préparateur*, selon l'expression de De Chennevières (2), un peintre obscur, du nom de Toussaint Piatti, dont on peut voir de vastes toiles à Venise à l'église de San Moisé, et un bon tableau d'autel, représentant la *Vierge*, à l'Ecole del Carmine (3). Zanetti porte sur Piatti ce bienveillant jugement : « Il eut de la facilité dans l'invention, le goût du naturel et de la promptitude dans l'exécution ; son nom ne mérite

(1) Moschini (*Lett. Ven.*, t. III, p. 75) dit que Tiepolo étudia à ses débuts les œuvres de Ricci et, dans la *Biografia degli artisti* (p. 1011) de Philippe de Boni, on trouve encore qu'*il fit de grandes études de Sébastien Ricci.*

(2) Quand il affirme que Toussaint Piatti fut le père intellectuel de Tiepolo, De Chennevières suit l'opinion de M. de La Rovere (*I prototipi di G. B. Tiepolo*, Venise, 1889).

(3) Les tableaux de Piatti à l'église de San Moisé représentent : 1. *Le martyre de Saint Étienne* ; 2. *Saint Jérôme* ; 3. *Saint Grégoire* ; 4. *Jésus rencontrant la Vierge sur le chemin du Calvaire* ; 5. *La transfiguration.* A l'École del Carmine, outre la toile de la Vierge, les petites figures à la fresque au-dessus de l'escalier sont encore de Piatti.

pas de mourir avec lui. » Mais les mérites de ses œuvres ne suffisent pas à cacher la faiblesse prétentieuse de sa facture et les défauts de l'invention qui, pour être facile, n'en est pas moins maladroite. Nous sommes vraiment trop loin, avec lui, de la force et de l'originalité de Tiepolo.

L'affirmation de Jean-Antoine Moschini n'est pas moins fantaisiste, quand il nous dit que le jeune Tiepolo, « avide d'imiter tous ceux qui jouissaient de quelque renommée à son époque, prit aussi la manière lourde de Bencovich ». Sur ce Frédéric Bencovich, qu'on appelait aussi *Federighetto de Dalmatie,* et qui vivait encore en 1753, Orlandi écrit : « Amené à Venise pour se perfectionner dans la peinture, et donnant de grandes espérances de progrès en cette profession, il fut envoyé par un de ses admirateurs à Bologne, à l'école de Charles Cignani, où il acquit par son talent la réputation d'un bon peintre ; revenu à Venise, il se mit à travailler pour les princes et les grands seigneurs. Mais, ayant adopté un nouveau style extravagant, il sortit du chemin qui le conduisait à la perfection et donna dans une manière qui, ne plaisant à personne qu'à lui, lui fit perdre le crédit et la réputation qu'il avait acquis (1). » Il y a un tableau de Bencovich, à l'église de San Sebastiano, à Venise, représentant le *Bienheureux Pierre de Pise.* C'est un vieillard à barbe blanche qui prie, les mains jointes et le regard levé vers le ciel, tandis qu'un jeune ermite, agenouillé à ses pieds, se penche pour lire dans un Évangile. La vulgarité des formes et les tons sombres et fuligineux de ce tableau n'évoquent nullement, en vérité, le souvenir de Tiepolo.

Tiepolo s'élève au-dessus de tous les autres par la puissance de sa faculté créatrice, et il apporte dans l'art de l'époque une formule nouvelle. Son œuvre apparaît, au cours de l'histoire, comme un des produits les plus admirables et les plus « représentatifs » de l'École vénitienne. Il est possible qu'il ait bénéficié d'une longue

(1) Orlandi, *Abecedario pittorico dei Professori piu illustri in pittura, scultura e architettura,* col. 347, Florence, Cambiagi, 1788.

tradition dont on peut retrouver en lui les éléments ; mais c'est qu'il possédait entre tous, cette puissance d'assimilation, privilège de certains génies, qui, récoltant en quelque sorte ce que d'autres ont semé, rend tout ce qu'elle reçoit transformé et marqué d'un caractère personnel, original et définitif. Tiepolo, qui peut à bon droit être compté parmi les plus grands maîtres de l'école vénitienne, manque cependant de certaines qualités qui font la gloire des plus grands. Il n'a pas, par exemple, la pénétrante vigueur du Titien, qui, à travers l'exaltation de la couleur, sait faire sur l'esprit une impression profonde ; il n'a pas la terrible imagination de ce solitaire que fut le Tintoret, ce Tintoret dont on n'a pas encore compris toute la grandeur, et qui passa à travers l'art vénitien comme un torrent débordant de sincérité, de vie et de science. Et il n'a pas non plus, enfin, la lumineuse sérénité de Véronèse, qui par le regard enchante l'âme de douceur. Mais à chacun de ces grands artistes, à Paul Véronèse plus encore qu'aux autres, il emprunte certaines qualités, qui, s'ajoutant à ses dons naturels, se fondent et se composent avec eux en une forme nouvelle et toute personnelle. Ainsi, dans son coloris, rayonne une harmonie d'une douceur infinie, heureux souvenir de l'art du XVI[e] siècle ; on sent que son génie est nourri des exemples de Paul Véronèse, et l'on se rappelle qu'il copia dans sa jeunesse certaines de ses œuvres : *l'Enlèvement d'Europe, le Festin du Pharisien* par exemple, citées dans le catalogue Algarotti. Puis, se dégageant peu à peu de l'imitation directe, il sut s'assimiler, avec une sorte de génie, l'art large des groupements, des fonds architecturaux, la composition aérée, la magnificence et, surtout, le sens décoratif de Véronèse.

La peinture décorative, forme d'art tout italienne, dont la puissance s'était révélée dans les grandes représentations murales des Toscans, avait trouvé à Venise une formule nouvelle et profondément significative. L'architecture vénitienne, qui, entre les splendeurs du ciel et le miroir changeant des eaux, se développait avec une magnificence inconnue ailleurs, s'était enrichie depuis

le Moyen Age non seulement des mosaïques dorées de la Basilica Marciana, mais encore de peintures murales dues au pinceau des plus grands maîtres. Dans le célèbre tableau de Gentile Bellini, la *Procession sur la place Saint-Marc*, on peut voir la façade de l'hôpital de Saint Marc, reconstruit entre 1253 et 1268 environ, décorée d'une frise rouge où se déroulent des représentations d'animaux symboliques. Et Philippe de Commynes, ambassadeur de Charles VIII, écrivait, à son entrée à Venise en 1495 : « Les maisons sont fort grandes et haultes et de bonnes pierres, et les anciennes *toutes painctes* ; les aultres, faites *depuis cent ans*, toutes ont le devant de marbre blanc. » Ainsi beaucoup de maisons élevées au XIV[e] siècle s'ornaient de peintures décoratives. Quand, au XV[e] siècle, s'épanouit la fleur magnifique de la peinture vénitienne, on demande aux artistes de décorer les églises des gloires des saints et les salles du Palais des Doges des triomphes militaires de la République. Mais, de son côté, la peinture proprement décorative continue à se développer, traduisant en nobles motifs la majesté qui caractérise le génie vénitien. La grande décoration des fresques, à sujets allégoriques, apparaît, puissante et élégante à la fois, sur la façade et dans les salles des palais vénitiens, et l'on peut admirer les œuvres des plus grands maîtres de la Renaissance, Giorgione, Titien, Tintoret, Pordenone, Paul Véronèse. Le temps et l'air de la mer ont détruit les fresques qui ornaient la façade des édifices, et c'est à peine si l'on aperçoit, ici ou là, quelques traces de figures enveloppées d'ombre, dont le mystère même évoque invinciblement les splendeurs du passé. Mais les peintures de Paul Véronèse vivent encore, d'une vie qui semble défier les siècles, aux murs des villas patriciennes de terre ferme, villas des Foscarini à Magnadola, des Da Mula à Romanziolo, des Emo à Fanzólo, des Barbaro à Masér. Et la dernière de ces villas apparaît encore à nos yeux comme un véritable miracle de beauté. Élevée, vers 1560, par les deux frères Barbaro, Marc-Antoine, le fameux ambassadeur, et Daniel, patriarche

d'Aquilée, elle eut pour architecte André Palladio; Alexandre Vittoria l'orna de stucatures; Paul Caliari, le Véronèse, la décora de fresques. Le peintre de Vérone, vivant dans un perpétuel mirage de beauté et de joie, insuffla à l'art décoratif un esprit nouveau. Installées sur les corniches et les moindres saillies, apparaissant aux balcons, appuyées aux chambranles des portes, s'envolant parmi les nuages des plafonds, une foule de figures puissantes et gracieuses, nées du pinceau de Véronèse, peuplent la magnifique demeure. Il y a des personnages allégoriques qui symbolisent la noblesse de la famille Barbaro, des divinités de l'Olympe qui évoquent les visions de la mythologie, des dieux champêtres qui invitent aux plaisirs rustiques. Et, parmi ces personnages d'une fantaisie toute profane, des figures sacrées, la Vierge, sainte Catherine, saint Joseph, des scènes de la vie réelle : un enfant jouant avec un petit chien, un singe et un perroquet, une vieille montrant du doigt à une jeune femme un homme beau et fort qui tient un chien en laisse. Enfin, présents à cette fête de formes et de couleurs, les portraits de Barbaro nous regardent et nous sourient d'un air hospitalier. La vieille maison vit, d'une vie miraculeuse, comme embaumée dans l'amour de ces hommes d'autrefois, de ces femmes au tombeau depuis des siècles.

Le grand art décoratif des Vénitiens du XVIe siècle se perd après cela dans les amplifications et l'emphase de leurs médiocres successeurs du XVIIe siècle. Et, au XVIIIe siècle, il commence par s'alanguir et s'énerver dans la recherche de curieux effets de coloris et de style, jusqu'au moment où Tiepolo, conciliant les motifs et les traditions du passé avec les besoins de l'esprit nouveau, lui rend enfin sa force et sa vie.

C'est à Véronèse, notamment, que Tiepolo dut de comprendre et d'exprimer le secret accord de l'art décoratif avec l'ornementation architecturale. Ainsi c'est, en quelque sorte, un écho de la grande voix du passé qui vibre dans une âme moderne et, à deux cents ans de distance, Tiepolo, le plus grand peintre de son époque,

apparaît comme un second Paul Véronèse, mais qui serait en même temps un homme du XVIII[e] siècle, vivant dans la Venise de la décadence (1). L'influence de Paul Véronèse n'a nui en aucune façon à l'originalité de Tiepolo : il n'a pris de lui que ce qui convenait le mieux à sa nature, y ajoutant inconsciemment le délicat sentiment poétique de la décadence. Et c'est pour avoir su concilier, avec l'éclat de l'école vénitienne du XVI[e] siècle, l'esprit artistique et les formes d'art du XVIII[e] siècle que Tiepolo a été plus d'une fois non seulement comparé, mais même, à certains égards, préféré à Véronèse. Pierre Selvatico, par exemple, estime que Tiepolo a parfois dépassé son modèle, non seulement dans la maîtrise du coloris, mais encore par la variété et la richesse de ses compositions, et dans l'expression des sentiments (2). Une telle opinion toutefois est fort discutable : il manque en effet à Tiepolo ce sentiment de la mesure qui ne fait jamais défaut à Véronèse, même là où il prend le plus de liberté avec la forme, cette simplicité aussi qui apparaît jusque dans les créations les plus riches et les plus magnifiques de Véronèse.

Tiepolo, d'autre part, n'échappe pas aux influences artistiques de son temps. Tandis que le Tintoret, si préoccupé qu'il soit de l'effet, ne fait aucune concession au goût de la foule, Tiepolo, au contraire, cherche souvent à plaire par tous les moyens à son public. Le théâtre tient une grande place au XVIII[e] siècle (3) dans les mœurs et dans l'art, et Tiepolo maintes fois ne peut s'empêcher de regarder la vie suivant l'optique du théâtre. Certaines de ses compositions affectent la pompe du spectacle et la beauté conventionnelle de la scène; il a des Vénus théâtrales, des déesses à visage de filles qui lançent les jambes en l'air en faisant valoir avec complaisance les rondeurs de leur personne, des dieux qui ont la tête

(1) PHILIPPE MONNIER, dans son livre brûlant d'amour pour Venise (*Venise au XVIII[e] siècle*, Paris, 1907) a des pages enthousiastes sur Tiepolo; il croit lui accorder des louanges extraordinaires lorsqu'il écrit : « La Renaissance fastueuse et somptueuse a pris dans son giron ce bâtard du Véronèse conçu en une nuit de folie... » (p. 168).

(2) SELVATICO, *St. est. crit. delle arti del dis.*, Vol. II, p. 572.

(3) RICCI, *Il Tiepolo*, cit.

et l'allure des figurants de la comédie romaine (1). Tantôt le goût du temps l'entraîne vers le gauche et le maniéré ; tantôt, par une sorte de contradiction, l'attrait de l'original, comme il arrive souvent chez les artistes de génie, l'emporte vers l'étrange et le difforme.

Il faut ajouter sa prodigieuse virtuosité. La virtuosité avait atteint son plus haut degré avec Luca Giordano, et, suivant une tradition, Tiepolo lui-même put achever en un jour une *Cène des Apôtres*. Cette virtuosité donne à son pinceau une sorte de désinvolture dédaigneuse, et les foudroyantes révélations de son génie ne rencontrent pas toujours une forme parfaite, gardent parfois quelque chose de violent et de forcé. Sa main vaillante et experte cherche, dans les fresques en particulier, la difficulté pour elle-même, se plaisant aux poses audacieuses, aux originales dispositions d'étoffes, à des effets de perspective uniques en leur genre. On dirait, souvent, que l'idée s'est trouvée fixée sur le mur à l'instant même où elle naissait dans l'esprit de cet extraordinaire improvisateur.

L'immense étendue des murs et des plafonds ne suffisait pas à son pinceau : dans sa fougue, il franchissait l'encadrement ; sur les motifs d'architecture qui entouraient les peintures, il jetait encore des figures et déroulait les plis des étoffes. Et son génie, profondément décoratif, déployait, dans l'adaptation des figures aux lignes architecturales, une originalité, une puissance, une élégance d'invention, qui n'ont jamais été dépassées.

Mais ce souple et fougueux peintre de fresques, dont le talent paraît fait pour se donner libre carrière hors de toute contrainte de ligne ou de forme, sait aussi, en certains tableaux de chevalet, grouper ses personnages avec un art réfléchi et composer des ensembles d'une savante harmonie, qui satisfont à la fois les yeux et l'âme. On a remarqué, par exemple, qu'il donne sa préférence,

(1) Boito, *Gite di un artista*, p. 30, 31, Milan, 1884.

en certains tableaux à l'huile, à la disposition suivante : un groupe principal en forme de pyramide, et, sur un côté, entièrement séparée du groupe, une puissante figure, tantôt éclatante et vêtue d'étoffes aux vives couleurs, tantôt sombre et reléguée dans la pénombre, mais se détachant sur un fond lumineux (1).

Cet artiste, qui s'abandonne à sa merveilleuse facilité, et qui, cherchant la grandeur, tombe parfois dans l'emphase et l'artifice, est cependant capable d'une tranquille et sereine observation ; il sait aussi bien trouver la beauté dans la vérité et la vérité dans la beauté. La puissance quasi souveraine de son talent ne lui fait pas négliger l'étude des plus fugitives expressions du modèle humain, et l'on peut prendre non pour un facile éloge poétique, mais pour un sagace jugement les vers que lui adressait Bettinelli :

« O disciple fidèle de la belle vérité, qui connais tous les traits de la nature ! »

Et Antoine-Marie Zanetti donnait en quelque sorte le commentaire de ces vers, lorsqu'il écrivait : « Ce fut un peintre heureusement doué que Tiepolo, mais il ne se dispensa pas, pour cela, de cultiver avec un soin assidu son talent fécond ; c'est sur la nature qu'il a fait le plus souvent ses études ; je m'en porte garant. »

Cette faculté d'observation subtile et profonde se manifeste ailleurs encore que dans les dessins, dans les portraits dont nous n'avons qu'un petit nombre d'exemplaires, mais tous excellents. Il savait, par la magie de son coloris, donner une vie intense aux traits et aux expressions du visage humain : les deux magnifiques portraits de Quirini et de Riccobuono et ceux du sculpteur Auwera et de sa femme, d'une facture plus simple, en sont d'admirables preuves.

Partout où l'artiste atteint à la plénitude et à la parfaite clarté

(1) Gronau, *G. B. Tiepolo* (dans *Das Museum* de Spemann, III et IV, p. 25 sqq., Berlin-Stuttgart).

de l'expression, partout où sa grande âme se manifeste sans effort dans toute sa puissance, la splendeur de l'imagination et la science de la forme s'unissent pour produire les plus beaux effets : Tiepolo, alors, apparaît véritablement comme un des exemples les plus évidents de la puissance où peut atteindre le génie, lorsqu'il est soutenu par de fortes et sévères études et par une heureuse mémoire. L'apparente facilité de Tiepolo cachait un travail constant et minutieux. Il étudia avec ardeur les anciens peintres ; son habileté à discerner les différentes écoles était universellement appréciée, et Algarotti l'appelle *grand connaisseur en matière de peinture* (1). On l'a vu : il recherchait aussi avec le plus grand intérêt les estampes et les dessins des maîtres austères d'autrefois, et, entre tous, il préférait Albert Dürer ; il l'étudiait et il l'aimait non pour la froide exactitude du dessin, mais pour l'âme qui s'y devine et pour y apprendre à unir aux brillantes harmonies de son coloris la force du dessin, qui est l'élément essentiel de la peinture. On peut voir, en un grand nombre de ses fresques, avec quel soin il cherche, dans les sombres contours des figures, à donner toute sa force et toute sa sûreté au dessin : pour y réussir, il va souvent jusqu'à marquer profondément les traits à l'aide d'un clou ou d'une pointe.

Mais, si le dessin, comme dit Ridolfi, est, pour une part au moins, l'œuvre de l'étude, la couleur est un don, et le don exceptionnel de Tiepolo, ce fut le sentiment de la couleur.

On avait découvert des harmonies de couleur qui formaient comme une langue nouvelle et riche, pour exprimer l'âme et la vie vénitienne, en cette heureuse période qui, commençant avec le XVe siècle, est dans tout son éclat au XVIe siècle, et, sans se terminer toufois, approche de sa fin avec Palma le Jeune et Padovanino. Le caractère distinctif de l'école vénitienne, c'est la suprématie de la palette, c'est là, mieux que dans l'expression et le dessin,

(1) Algarotti, *op. cit.*, t. VIII, p. 157.

c'est dans les tons, dans la composition de la palette, dans la vivacité des touches, que presque tous les peintres vénitiens, par une sorte de privilège de race, révèlent les émotions de leur âme, la vie profonde de leur esprit. Quand on regarde un très beau tableau de l'école toscane, on peut encore faire abstraction de la couleur et de l'habileté; d'autres mérites séduisent l'œil et l'esprit: la correction du dessin, la justesse de l'expression, l'intelligence du caractère, l'harmonie de la composition. Si bien qu'on peut, en somme, apprécier l'œuvre du peintre dans une simple reproduction photographique. Mais, en face d'un tableau vénitien, ce qu'on admire avant tout, c'est l'habileté de la main, c'est l'adresse qui paraît dans l'emploi des moyens proprement picturaux. La technique timide encore, quoique lumineuse, chez Bellini et Carpaccio, devient plus audacieuse avec Giorgione; mais, après la merveilleuse révolution qui fut l'œuvre du Titien, c'est elle qui domine l'école vénitienne et lui donne son caractère. C'est ainsi que des maîtres comme Boniface et André Schiavone paraîtraient vides et insipides s'ils perdaient tout à coup ce je ne sais quoi d'original, qui fait leur séduction et qui est proprement leur technique. Chez les grands maîtres, la couleur ne se borne pas à l'habileté technique, elle devient un puissant moyen d'expression. C'est ce qui explique le sens profond des paroles de Michel-Ange, lorsqu'il disait, après avoir vu un tableau du Titien, que « celui-là seul était digne du nom de peintre ».

Au XVIIe siècle, la couleur paradoxale des *Ténébreux* assombrit aussi quelques peintures vénitiennes; mais, en dépit de cette mode extravagante, à laquelle s'opposait ouvertement la nature du pays et le caractère de la race, des artistes comme Pierre Liberi et Tibère Tinelli continuèrent à puiser aux anciennes sources le flot limpide de la couleur, que troublaient seulement l'affectation de la forme et les faiblesses d'un art hâtif. Au début du XVIIIe siècle, il se fit un retour plus manifeste à la noblesse des traditions, et un excellent coloriste, Ricci, se dégage de l'ensemble.

Mais il fallait l'ardent génie d'un Tiepolo pour que la peinture, à nouveau, s'enivrât de soleil, se retrempât dans l'air vivifiant de la nature. On ne saurait aller cependant jusqu'à comparer la révolution accomplie par Tiepolo à celle qui fut l'œuvre du Titien. Tiepolo ne fit, en somme, que ranimer les traditions de cette technique vénitienne dont le Titien avait été le génial initiateur. On peut admirer déjà dans les œuvres des Vénitiens du XV[e] siècle, curieusement uni à la naïveté de l'inspiration, ce goût du coloris qui est bien moins visible dans les autres écoles; mais, chez Titien, c'est bien autre chose : la puissante originalité du peintre, qui se distingue absolument de ses prédécesseurs dans la facture et dans le coloris, est un véritable émerveillement pour les yeux.

Encore qu'il se rattache à Paul Véronèse Tiepolo a apporté dans la peinture certaines qualités propres et qui ne doivent rien à son prédécesseur. C'est ainsi qu'il a le secret de donner un plus vif éclat à la lumière dans les difficiles effets de plein air, dans ce que Léonard appelle *la lumière universelle du plein air.*

« Son charme principal vient précisément de la coloration qu'il donne aux reflets de la lumière solaire, ce qui est éminemment une qualité de paysagiste. » Cette pénétrante remarque est d'un excellent artiste moderne, Aristide Sartorio. Et M. Sartorio observe d'ailleurs qu'une sorte de peinture de paysage était née parmi les pierres de Venise, avec le genre purement vénitien de Canaletto et de Guardi. Vivant en communion avec ces peintres des lagunes, qui animaient leur architecture en y projetant la lumière du soleil, Tiepolo trouva dans leurs tableaux la suggestion de sa note décorative.

Mais les admirables effets qu'il obtient, il ne les doit pas seulement à ces harmonies de couleurs toujours vives et nouvelles, il les doit aussi, pour une grande part, à la qualité de sa technique. Sa palette ne comportait pas un grand nombre de couleurs ; dans la variété de ses couleurs, transparentes et savoureuses, dans ses

tons, on ne sent jamais le pénible travail de la palette. L'enchantement de sa peinture vient de sa technique si simple à la fois et d'une si admirable maîtrise. Cette technique consiste essentiellement dans des oppositions, des contrastes, des antithèses ; il distribue, en somme, les couleurs et les nuances de façon à faire valoir les objets, les uns par rapport aux autres, suppléant ainsi, par l'art, aux insuffisances des couleurs, impuissantes par elles-mêmes à rendre tous les effets de la nature. Il obtient, de la sorte, un coloris lumineux sans jamais renforcer les touches du ton local, ce qui est par trop simple, mais en les rendant transparentes et en les éclairant de reflets. Il connut comme personne l'art des demi-tons, et il était passé maître dans la science si difficile et si mal connue des ombres : il s'entendait admirablement à unir sans violence les teintes les plus différentes et les plus éloignées et à donner un éclat éblouissant aux parties claires. Zanetti remarque à ce sujet : « Avec un art merveilleux, il donna à ses œuvres une beauté, il y mit une lumière qui sont peut-être uniques. Pour arriver à cet effet, les autres peintres s'efforcent de mettre en œuvre les plus belles couleurs qui puissent s'employer dans la peinture à la fresque et d'en découvrir de nouvelles. Tiepolo, au contraire, ne s'est servi le plus souvent que de tons faibles et ternes et des plus ordinaires couleurs, et c'est en mettant de son pinceau virtuose d'autres tons beaux et vifs, à côté de ceux-là, qu'il obtenait ces effets qu'on n'a pas l'habitude de voir chez les autres. Il montra à quel point il connaissait le grand art des contrastes, et avec quelle admirable sûreté il savait en user. » Et Lanzi, reprenant les termes de Zanetti : « Où les autres cherchent l'éclat des couleurs, il se servait de tons faibles, et, comme on dit, sales; et, mettant à côté des couleurs belles et vives, encore qu'ordinaires, il obtenait, dans ses fresques, des effets, une beauté, une lumière qui sont peut-être sans égaux. »

Tiepolo transporte dans la peinture à l'huile les procédés de la fresque et y obtient par les mêmes moyens, — composition de la

palette, préparations, manière de peindre, — les mêmes effets. Certains éclairages, certaines transparences d'ombre sont obtenus, souvent, par le procédé qui consiste à préparer le tableau à la détrempe et à le finir ensuite à sec avec un léger glacis à l'huile. Sartorio écrit encore : « Dans les peintures de Tiepolo, les couleurs sont en quelque sorte entre deux airs, elles sont comme décolorées par le reflet des édifices ; c'est là, d'une certaine manière, le contrepied du mode de coloris traditionnel des Vénitiens, qui est obtenu par la superposition des glacis. Ce sentiment de coloration méridionale, qui était apparu ingénûment dans les décorations des primitifs, qui avait disparu avec l'introduction de la peinture à l'huile, et qui fut entrevu par les décorateurs napolitains, fit sa réapparition chez Tiepolo, mais mis au point par le vérisme des peintres des lagunes (1). »

L'éblouissante clarté du coloris donne un air d'allégresse à certains de ses tableaux, le *Saint Patrick* du Musée de Padoue, par exemple. Dans d'autres, du combat harmonieux de la clarté et des ténèbres, du contraste des lumières et des ombres, aussi savamment distribuées qu'elles sont âpres et violentes chez Piazzetta, il émane une secrète puissance d'expression. Dans *l'Adoration des Mages*, par exemple, à la Galerie de Munich, la Vierge et l'Enfant, qui sont comme irradiés d'une splendeur divine, font contraste avec les personnages enveloppés dans l'ombre du fond, tandis que la lumière et les ombres sont requises, au premier plan, par l'admirable figure du Roi, qui est debout et vivement éclairé d'un côté par la lumière qui l'effleure, l'autre côté restant dans l'ombre. C'est presque toujours la lumière qui a le premier rôle dans les peintures de Tiepolo ; et il arrive souvent, dans les vastes compositions décoratives, qu'il laisse au milieu un espace vide, où la lumière vibre avec plus d'intensité, de façon à faire valoir les grandes masses et les groupes qui entourent ce centre lumineux.

(1) Ces pénétrantes observations de Sartorio se trouvent dans une conférence *Sur la peinture décorative*, dont l'auteur, avec une amicale courtoisie, a bien voulu nous communiquer le manuscrit.

Ainsi, dans les plafonds de la Pietà, des Scalzi, de Würzbourg, de la Salle du Palais Royal de Madrid, des palais Rezzonico, Canossa, Pisani, Correr, etc., c'est tantôt un *crescendo* éclatant de couleurs, tantôt un *decrescendo* de nuances d'une douceur infinie. Aussi bien les symphonies de couleurs de Tiepolo ont de secrètes correspondances avec le milieu où vit l'artiste : Venise, à cette époque, est tout entière à la musique, et il faut connaître cette Venise musicale du XVIIIe siècle pour sentir et comprendre les harmonies de la couleur chez Tiepolo. Déchue de son rang dans le monde, frappée dans son activité commerciale, atteinte aux sources profondes de la pensée et de la vie, la cité qui était autrefois la Reine de l'Adriatique s'achemine doucement à sa fin, endormant sa douleur de musique et de chansons. La parole, en tant qu'instrument d'une forte pensée, n'avait plus rien à faire dans cette société en dissolution, plus attentive aux trilles de ses chanteurs qu'aux comédies de Goldoni ou aux poésies de Gaspard Gozzi. L'atmosphère des lagunes se prêtait admirablement à l'inspiration musicale ; ce n'étaient que sérénades le long du Grand Canal et sur les rives mystérieuses des autres canaux, sur les places (*campi*) et dans les rues étroites, concerts aux conservatoires des hospices, dans les salons des patriciens, dans les parloirs des couvents ; opéras exécutés en grande pompe dans les théâtres, messes et psaumes chantés en musique dans les églises. Dans ce débordement de concerts et de menuets, de quatuors et de sonates, de solfèges et de trilles, de chœurs et de sérénades, apparaît l'extraordinaire génie de Benoît Marcello, qui, sur un fleuve de divine harmonie, nous transporte en un monde idéal où se confondent en un ravissement unique la grâce et la force, la joie et la douleur, l'amour et la foi, l'innocence et la volupté, la majesté divine et l'humaine passion. Les accents passionnés ou joyeux de la musique, qui flottaient en quelque sorte dans l'air de Venise, pénétrèrent l'âme de Tiepolo et en firent, si l'on peut dire, un des peintres les plus *musiciens* qui aient jamais existé. Certaines de ses apothéoses sacrées ou mytho-

logiques font l'impression de véritables symphonies lumineuses : les divinités de l'Olympe et les anges du Paradis jouent de la musique, chantent, dansent, et avec eux les couleurs chantent, les tons les plus divers s'élèvent en une sorte de *crescendo* pour aller ensuite s'atténuant délicieusement en une harmonie infiniment douce.

Souvent aussi, la couleur de Tiepolo donne la sensation de la chair vivante : un sein fleuri, une cuisse mollement repliée, la délicatesse des épaules arrondies et des hanches, certains nus palpitants de force et de beauté, éveillent en nous le sentiment d'une volupté sereine, qui n'a rien de licencieux. Ce n'est pas seulement dans les glorifications mythologiques des palais Clerici et Canossa ou des palais princiers de Madrid ou de Würzbourg, qu'on voit des seins, des jambes, des cuisses nues émerger des nuages, se dégager des étoffes ouvertes. C'est encore dans les scènes où apparaissent des anges et des saintes, comme à l'école del Carmine ou dans les plafonds des Scalzi et de la Pietà. C'est le triomphe de la chair. On ne saurait nier, d'ailleurs, que cette puissance du coloris, qui donne l'illusion de la réalité et de la vie, si elle enchante de ses prestiges l'œil du spectateur, ne produit dans l'âme aucune émotion. Ces figures d'hommes, d'ordinaire, ces visions de femmes attirent l'attention par leur force ou leur beauté, rarement par leur expression sentimentale. Ce sont de beaux morceaux de peinture à regarder, mais qui n'induisent pas l'esprit à la méditation. En général, l'artiste se contente de rendre l'apparence des corps sans se préoccuper de pénétrer le secret de la pensée : ce qui l'intéresse, ce n'est pas la peinture de la passion, c'est la peinture de l'action. Pourtant il arrive que l'âme elle-même ne reste pas insensible et froide devant les créations de Tiepolo, et l'on en trouve qui ne sont pas seulement une fête pour les yeux. Le peintre, emporté par son inspiration capricieuse, a su quelquefois atteindre à l'élévation du sentiment et de la pensée : il n'est que de voir, par exemple, les deux saints du tableau d'autel des

Gesuati, *la Communion de Sainte Lucie* de l'église des Santi Apostoli, le *Calvaire* de Sant Alvise, la *Sainte Catherine* et le *Saint Bruno* des Galeries de Vienne, le *Martyre de Sainte Agathe* du Musée de Berlin. Le talent de l'artiste a su trouver, dans la création de certains types de femmes, une forme moderne suggestive (1).

D'ordinaire, chez les femmes de Tiepolo, comme chez celles de Véronèse, la beauté du visage est faite surtout d'un extraordinaire éclat, mais on n'y voit pas l'ardeur et la profondeur du sentiment, ni rien qui exprime le caractère tout de séduction et de passion de la femme moderne. Cette beauté toute plastique qui s'attache à l'opulence des formes prend même quelque vulgarité dans les types de femmes de Tiepolo. Un grand nombre de ses visages de femmes sont du type *satyre* : yeux en amande, visage d'un ovale allongé, front bas, lèvres épaisses et relevées, narines dilatées et comme frémissantes. Cependant il lui est arrivé aussi de représenter la femme vénitienne de la décadence avec sa langueur anémique, son expression de vive et profonde sensibilité, sa beauté raffinée et nerveuse ; mais ces types de femmes, qui portent sur le visage l'inquiétude de l'âme, le peintre les rencontrait dans les rues de sa ville, et, s'il en retenait et en rendait l'expression passionnée, c'est avec une heureuse inconscience, parce qu'il existe entre les formes de l'art et celles de la nature une secrète correspondance. Et si Tiepolo a été à l'occasion un bon interprète de cette vie du XVIIIe siècle, molle et corrompue, ce n'est pas qu'il fût lui-même, comme le suppose Meissner, un mondain énervé, dont une existence efféminée aurait perverti la simplicité naturelle (2). La *Sainte Catherine* et le *Saint Bruno* ont une expression de douloureux mysticisme, et dans le tableau de *la Vierge et trois Saintes*, les belles figures des deux saintes sœurs, dressées tels deux lis auprès de la troisième sainte, qui est assise, présentent vraiment le caractère délicat de la beauté moderne :

(1) SCHÆFFER, *Die Frau in der Venezianischen Malerei*, p. 156, Munich, 1899.
(2) MEISSNER, *Tiepolo*, p. 49.

spiritualité des traits, regard profond, lèvres doucement ouvertes aux sourires de la volupté comme aux soupirs de la douleur. Et, de même, le visage de la martyre Lucie, rayonnant de la gloire des cieux, est illuminé de sentiment : on y lit une profonde émotion, la douleur qui s'apaise dans la foi, la certitude de la récompense céleste et tout ce qu'il y a d'indicible dans l'âme. Un tel tableau est, en vérité, un chef-d'œuvre de sentiment, un poème vivant de la foi et de l'âme.

Les deux formes d'inspiration, qui, d'autres fois, s'opposent dans l'âme de l'artiste, un réalisme joyeux et un idéalisme profond, se trouvent unies dans *le Calvaire* de l'église de Sant' Alvise et dans la *Sainte Thècle* d'Este.

Dans le tableau d'Este, on voit, dans le haut, dans la sérénité de la lumière, le Père Éternel entouré d'une gloire d'anges ; en bas, la Sainte, et près d'elle, représentés avec un profond réalisme et une vérité à donner le frisson, des épisodes de la peste : une fillette en larmes qui se jette sur le corps de sa mère agonisante et de ses menottes cherche son sein livide ; un homme qui se prend la tête entre les mains d'un geste désespéré ; deux vieillards désignant d'un air de tristesse navrante un groupe de gens qui, plus loin, recueillent et assistent un pestiféré. Ici le peintre de la joie tourne son imagination vers les régions les plus mélancoliques de la pensée.

Dans *le Calvaire,* une foule variée et bruyante s'agite sur le sommet du mont, et, plus bas, autour d'un cheval qui caracole, dans un tumulte d'étendards, de hallebardes, d'aigles romaines, de sonneurs de trompette, on dirait une foule qui va assister à une fête plutôt qu'au spectacle d'horreur qui se prépare. Mais, au bas du tableau, où des tons sombres augmentent l'impression de terreur sacrée qui est répandue sur la scène, le Nazaréen est tombé, accablé sous le poids de la croix, et on le traîne de force sur l'âpre montée. Son visage, où se marquent à la fois la douleur physique et un sentiment de suprême résignation, est d'une admi-

rable expression. Derrière Jésus viennent les deux larrons, deux figures vigoureuses et expressives ; en face du divin martyr, Véronique pleure, une main posée sur le Saint Suaire, et, dans le lointain, s'avance la mère du Christ, vivant symbole de douleur. Jamais plus tragique inspiration ne s'est offerte à l'imagination de Tiepolo.

Ce sentiment de piété douloureuse, que l'artiste, s'inspirant de la tradition religieuse, peut rendre plus facilement dans les tableaux sacrés, Tiepolo a su parfois aussi l'exprimer dans des sujets profanes. C'est ainsi qu'il a tiré de l'expression de la douleur un effet vraiment merveilleux dans le petit tableau de la galerie Joussoupow de Saint-Pétersbourg, qui représente la *Mort de Didon*.

Mais, d'ordinaire, il évitait les scènes de douleur et de tristesse. Son âme était une âme joyeuse, enchantée de la richesse et de la beauté infinies de la création, portant en elle le bonheur du monde, en qui la vie semblait mener une éternelle danse. Elle n'était pas faite pour approfondir le mystère des choses, encore qu'elle fût à certains instants capable de sublimes élans de lyrisme, comme on peut le voir dans le plafond de l'École del Carmine, un des hymnes les plus purs que le christianisme ait jamais élevés en l'honneur de la Vierge. C'est pourquoi, quand l'artiste représente le martyre d'un Saint, il est plutôt majestueux que tragique, et il atténue d'ordinaire comme d'un sourire l'horreur du sujet : anges dansant en l'honneur de la nouvelle âme offerte au Christ et glorifiée en paradis, fleurs, guirlandes, vastes ciels sereins, lumière d'où émane comme une espérance, beauté des couleurs, ne sont-ce pas autant de sourires ? Et tandis que certains successeurs de Tiepolo, comme l'admirable Goya, ou quelques modernes avec moins de force, se plaisent à représenter des scènes de sang et d'horreur, le peintre vénitien évite toujours avec soin tout ce qui pourrait, dans la douleur, augmenter l'impression de déchirement, ou donner au crime une expression plus féroce. En

ce sens, la manière dont il a traité un des sujets les plus horribles, le *Martyre de Sainte Agathe*, est tout à fait caractéristique. L'artiste n'a pas choisi le moment où se déroule l'horrible supplice, mais l'instant d'après, quand la Sainte, les yeux grands ouverts levés au ciel, et abîmée dans l'extase religieuse, se renverse en arrière dans les bras d'une femme, qui couvre d'un linge son sein mutilé. Seules quelques gouttes de sang, dont est taché le linge, évoquent l'idée du martyre ; et encore le charme incomparable du coloris nous aide à oublier l'horreur du sujet (1). Mais les traits saisissants de la martyre occupent l'attention, et son expression si douloureuse fait perdre de vue la pose artificielle et théâtrale.

L'idée se présentait en quelque sorte déjà réalisée, avec ses lignes et ses couleurs, à la puissante inspiration de Tiepolo. Il est instructif de considérer à ce sujet ses dessins et ses ébauches; on y surprend ses extraordinaires visions au moment où elles naissent dans son esprit avant de s'enfermer dans des lignes précises et de prendre sur les murs ou sur la toile des formes concrètes ; on constate que le plus souvent les formes auxquelles il s'arrête ne sont pas ou presque pas différentes de l'idée première. Il voyait du premier coup en imagination jusqu'à certaines expressions de visage, et sa main les fixait aussitôt d'un trait si décisif qu'il le gardait presque toujours tel quel, comme s'il désespérait de pouvoir mieux réussir. Le *Martyre de Sainte Agathe* du Musée de Berlin est incomparablement plus beau, pour la forme, la couleur et la composition, que le tableau de même sujet qui est à l'église de Padoue; mais, dans les deux toiles, le visage de la sainte exprime la même douleur profonde.

Il y a des motifs, comme des sujets, que Tiepolo devait porter dans sa tête et auxquels son imagination devait s'arrêter avec une complaisance particulière. C'est ce qui explique qu'un artiste doué d'une imagination comme la sienne se soit plu à re-

(1) Gronau, *loc. cit.*

prendre en divers tableaux un même sujet, un même motif, une même figure. De même, dans le développement large et majestueux d'une symphonie, le même accord reparaît à certains moments. Les épisodes des *Amours de Renaud et d'Armide* et *le Banquet de Cléopâtre* sont repris plusieurs fois; le motif du *Quadrige du soleil* se présente sous une forme presque identique au palais Rezzonico, au palais Canossa et à Würzbourg ; des anges et des génies se retrouvent un grand nombre de fois dans des poses quasi immuables.

Quant à l'érudition historique et mythologique que certains critiques veulent découvrir dans les œuvres de Tiepolo, on sait qu'il ne se préoccupait pas outre mesure des questions d'histoire et de mœurs, et que, avec une belle absence de scrupules, il ne craignait pas de mêler à l'occasion dans un même tableau la gravité des toges romaines, les modes somptueuses du XVIe siècle et les élégances un peu efféminées du XVIIIe siècle. Ses grands ancêtres du XVIe siècle n'en usaient pas autrement, quand, ayant à représenter des sujets de l'antiquité, ils regardaient non dans les livres, mais dans la vie réelle et représentaient les hommes et les modes de leur temps. Zanetti a remarqué avec raison que les œuvres de Véronèse n'auraient pas tant de charme et de beauté s'il s'était strictement attaché à la vérité historique du costume, « outre qu'il serait fort difficile de savoir quel costume portaient les personnages de l'antiquité, faute de documents écrits ou figurés ». Et en effet, ni les statues, ni les rares peintures romaines que nous possédons ne nous donnent d'indications précises sur les attitudes habituelles des Romains, sur leurs gestes, la façon dont ils portaient leurs habits. Les anciens peintres ne se souciaient pas de la vérité historique, ni de la couleur locale ; ce qui les intéressait, c'était la vie, l'expression, le mouvement, la disposition des groupes, la recherche du coloris. Dans l'invraisemblance des modes, et en dépit de cette invraisemblance, resplendit l'éternelle vérité de la nature. Ces libres esprits s'autorisaient les plus étranges libertés. Un jour que

le Saint Office invitait Paul Véronèse à expliquer pourquoi, dans un sujet aussi respectable que la *Sainte Cène*, il avait peint des soldats habillés à l'allemande, des bouffons avec des perroquets, des apôtres qui se nettoyaient les dents avec leur fourchette, le peintre répondit avec une aimable désinvolture qu' « un peintre ne peint pas des idées, mais des personnes, et qu'il peut prendre toutes les libertés que prennent les poètes et les fous, sans entrer dans tant de considérations ». Et le libre artiste du XVIIIe siècle n'entrait pas davantage dans « ces considérations ». Sans doute, on est frappé de voir dans quelques-unes de ses œuvres un tel étalage d'érudition mythologique et archéologique, mais on peut supposer sans irrévérence qu'en matière d'érudition il avait un conseiller sûr, comme Algarotti par exemple à qui, dans sa lettre du 26 octobre 1743 (p. 23), il écrit qu'il préfère sa compagnie à toute distraction, pour parler peinture avec lui. Vivant à Venise au milieu d'une Renaissance littéraire et érudite, le peintre devait prêter l'oreille aux nouveaux humanistes qui cherchaient et inventaient des sujets historiques et mythologiques à son intention; mais, au moment de les traduire avec des lignes et des couleurs, il s'abandonnait à son imagination et transformait en images riantes les graves conseils des savants. On peut donc, semble-t-il, considérer qu'Algarotti exagère quand il loue Tiepolo de posséder l'érudition de Raphaël et de Poussin. En eût-il eu le désir que, forcé de faire face à une multitude de commandes, il n'aurait pas eu le temps de se lancer dans ces études d'érudition. Mais il faut faire justice d'une exagération bien plus manifeste encore. On lit dans un livre sur les peintres de Vérone que, pour la grande composition de la *Glorification de la Monarchie espagnole* du Palais Royal de Madrid, Tiepolo aurait tenu par écrit la description tout entière de la composition d'un de ses disciples et imitateurs, François Lorenzi, né à Mazzurega (province de Vérone), en 1723 (1). Il est hors de doute que Tiepolo a reçu à ce sujet de

(1) ZANNANDREIS, *Vite dei pitt. scult. e architetti Veronesi*, p. 429, Vérone, 1891.

quelque érudit des renseignements et des conseils sur l'histoire d'Espagne, sur le sens des allégories historiques ou mythologiques, mais on ne saurait admettre en aucune façon que l'idée de l'immense composition lui eût été donnée dans son entier par le modeste peintre de Vérone.

Tiepolo n'est pas un penseur, il ne se sert pas de la peinture pour traduire les secrètes inquiétudes de son âme ; c'est un peintre, sensible à la beauté de la réalité qui s'offre à ses yeux. Aussi ne nous semble-t-il pas d'un grand intérêt de vouloir à toute force expliquer les sujets de certains de ses tableaux, pour n'arriver d'ailleurs, le plus souvent, qu'à des conclusions contestables. Nous ne croyons pas qu'il soit très important, par exemple, de savoir si le tableau du Musée de Francfort représente *Antoine apportant des présents à Cléopâtre* plutôt que *la Magnanimité de Scipion* ; il ne nous paraît pas davantage indispensable de décider si les trois sujets du palais Dugnani, à Milan, où nous avons cru voir des épisodes de l'histoire d'Esther, ne représenteraient pas plutôt *Sophonisbe et Massinissa,* et *Syphax et Scipion l'Africain.* Le peintre ne considérait pas la peinture comme un moyen de vulgarisation des connaissances historiques ; il n'allait pas chercher ses personnages dans l'histoire, il les imaginait, et c'est vanité de rechercher si la belle femme vêtue à la mode vénitienne du XVIe siècle est l'esclave de Scipion ou la Reine d'Égypte. La reconstitution archéologique dans l'art est l'œuvre d'autres époques et d'autres peintres. Le génie de Tiepolo ne s'embarrasse pas de science : il est tout entier exprimé dans les procédés les plus séduisants de la technique, dans la splendeur du coloris, qui lui suffit à marquer du sceau de son originalité les aspects les plus aimables de la réalité.

L'art de Tiepolo se développe avec une vigueur croissante pendant tout le cours de la vie du peintre. Dans les œuvres de l'École del Carmine et du Palais Labia, son génie se manifeste avec toutes ses qualités essentielles : mais c'est dans sa tardive vieillesse qu'il donne la preuve d'une énergie plus admirable encore. Dans

les premières œuvres de jeunesse, de 1715 à 1730 environ, dans les tableaux de l'Ospedaletto et de Sant' Eustacchio, dans les fresques de la chapelle du Sacramento de la cathédrale d'Udine (1726) et du palais Archinto de Milan (1731), on aperçoit encore un lointain reflet de ces peintres qui, comme Piazzetta et Ricci, étaient ses prédécesseurs immédiats. Dans la fleur même de sa maturité, l'étude assidue de Paul Véronèse alanguit un peu sa manière sans toutefois lui enlever sa forte originalité, qui apparaît dans les fresques des Gesuati (1739) et des Scalzi (1743), dans les chefs-d'œuvre de l'École del Carmine (1740-1743), dans le tableau d'autel des Gesuati (1747) et dans le *Calvaire* de Sant' Alvise (1749?). Mais quand, en 1750, au seuil de la vieillesse, il part pour Würzbourg, son art est à l'apogée. A son retour à Venise, il exécute les fresques des palais Rezzonico et Labia et le plafond de la Pietà. Et à soixante six ans, lors de son voyage en Espagne, il semble rajeunir, et son génie paraît chaque jour renouvelé. Dans ce pays, encore plein du souvenir de Titien, si cher à Charles-Quint et à Philippe II, un compatriote et un héritier de Vecellio va renouveler les triomphes de l'art vénitien. Mais on peut se demander quelle impression l'art espagnol du XVIIIe siècle a faite à son tour sur l'âme de Tiepolo?

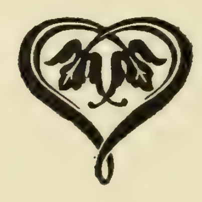
Dans la peinture espagnole, la lumière sereine de Titien avait été vaincue par les ombres sinistres du monachisme et du bigotisme. Encore que réaliste sous l'influence des Flamands et coloriste à travers les Vénitiens, l'École espagnole recevait son inspiration principale du fanatisme catholique. Elle s'épanouit au XVIIe siècle en une merveilleuse floraison. L'École de Séville porta cette fleur exquise, Murillo, et ce fruit savoureux et doré, Velazquez, tandis que l'école de Valence, fondée par François Ribalta, donnait naissance à des artistes encore inspirés par un idéalisme austère, comme Ribera, pour ne citer que le plus grand. Cet âge d'or artistique peut être considéré comme terminé vers la fin du siècle, avec la mort, en 1693, de Claude Coello, qui, suivant une tradition, mou-

rut de douleur, quand Luca Giordano fut appelé à la cour de Madrid.

Pendant le long séjour qu'il fit en Espagne, Tiepolo dut certainement voir, aux palais royaux de l'Alcazar, de l'Escurial, de Saint Ildefonse, dans les églises et dans les couvents, les œuvres des Ecoles de Séville et de Valence. Bien qu'il eût fait son étude des anciens maîtres et qu'il eût une connaissance assurée des diverses écoles de peinture, au témoignage d'Algarotti, il n'avait de foi véritable et profonde qu'en son art propre, et cet art se développa pendant toute sa carrière avec constance et rectitude, sans dévier jamais vers telle ou telle autre manière. La rencontre de Mengs, dont la nouvelle formule était pour lors à la mode, ne le détourna pas de son chemin : son audacieuse imagination, qu'il ne tenta jamais de contenir, s'élance avec une ardeur nouvelle dans les peintures du Palais Royal. Et les anciens peintres espagnols, Murillo et Velazquez exceptés, ne doivent pas non plus avoir fait grande impression sur son âme. Il serait téméraire, sans doute, de vouloir reconstituer ses impressions, quand nous n'avons pas la moindre confidence; le plus léger écho de sa pensée à ce sujet. Mais il nous semble qu'on peut dire sans témérité que le peintre vénitien ne devait pas se sentir très à l'aise au milieu de ces saints et de ces anachorètes aux corps décharnés et épuisés, parmi l'horreur des membres déchirés et les convulsions des malades, entre les cadavres et les crânes que représentent, avec un saisissant réalisme, les Ribera, les Zurbaran, les Valdès Leal et les François Herrera. Sans doute, devant les Vierges de Murillo, d'une sainteté et d'une grâce idéales, qui ont des lèvres souriantes et l'azur céleste dans les yeux, le ciel dut s'entr'ouvrir à ses yeux; mais c'est dans la contemplation de Velazquez, surtout, que son enthousiasme a dû s'exalter. Don Diego Velazquez de Silva naquit en 1599, à Madrid, où il mourut en 1660. Son œuvre se place sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV, à l'époque où sur l'Espagne infortunée, épuisée par des guerres malheureuses, l'Inquisition jetait encore son ombre profonde, traversée des lugubres flammes

des autodafés. En ce temps de fanatisme cruel, au milieu même des misères et des douleurs de la patrie, en face du formalisme austère de cette Cour, se dressent en pleine vie, animées, diverses, mouvementées, débordantes parfois d'allégresse et d'enthousiasme, les figures de Velazquez, qui semblent la glorification même de l'art et de la vérité. A quelles hauteurs sublimes un tel peintre ne se serait-il pas élevé s'il avait vécu à une autre époque, s'il avait respiré un autre air ! A Venise, par exemple, au siècle de Titien, parmi les merveilleuses fêtes de la rue, où tout un peuple actif et joyeux se pressait autour des sénateurs en toge et des patriciennes en robes de gala ; ou au temps de Tiepolo lui-même, à l'époque des carnavals fameux, dans la fièvre des plaisirs, parmi les belles dames poudrées et spirituelles, entouré de l'insouciante gaîté des patriciens et du peuple.

Telles devaient être, à peu près, les pensées de Tiepolo, autant du moins qu'on peut le conjecturer d'après les tableaux de la fin de sa vie, où nous croyons apercevoir comme un lointain reflet de Murillo et de Velazquez.





LA FORCE ET LA PAIX
(GRAVURE DE JEAN-DOMINIQUE.)



C. Filippi.

JEAN LYS. SAINT JÉRÔME.
(VENISE, ÉGLISE DE S. NICOLA DA TOLENTINO.)



Cl. Salviati.

PIATTI. LA VIERGE.
(VENISE, ÉCOLE DEL CARMINE.)



LE BAIN.
COPIE (?) DE VÉRONÈSE.
(MUSÉE DE BERLIN.)



LA MORT DE DIDON.
(SAINT-PÉTERSBOURG, GALERIE JOUSSOUPOW.)



SAINT BRUNO.
(VIENNE, GALERIE DE L'ACADÉMIE.)



Cl. Naya.

MOTIF DES DEUX LARRONS DU CALVAIRE
(VENISE, ÉGLISE DE S. ALVISE.)



MOTIF DU CHRIST AU CALVAIRE.
(VENISE, ÉGLISE DE S. ALVISE.)



MOTIF DES DEUX LARRONS DU CALVAIRE.
(VENISE, ÉGLISE DE S. ALVISE.)





CHAPITRE XI

IMITATEURS ET DISCIPLES DE TIEPOLO JUGEMENTS DES CONTEMPORAINS ET DE LA POSTÉRITÉ

VRAIS ET FAUX TIEPOLOS.
INFLUENCE DE TIEPOLO EN FRANCE, EN ALLEMAGNE, EN AUTRICHE. || TIEPOLO ET GOYA.
A VENISE, SON MEILLEUR ÉLÈVE : JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
LES VICISSITUDES DE LA GLOIRE : PSEUDO-CLASSIQUES, ROMANTIQUES, MODERNISTES.
L'EXPOSITION TIEPOLO DE 1896.

On pourrait dresser des imitations et des contrefaçons de Tiepolo un catalogue plus volumineux que celui de ses œuvres originales. On a vu que, même dans des galeries célèbres, comme celles de Berlin, de Munich, de Stuttgart, on lui attribue des peintures qui ne sont certainement pas authentiques. Nous croyons intéressant de signaler ici d'autres tableaux, qui, à notre avis, lui sont également attribués à tort ; nous en reproduisons quelques-uns à l'appui de notre opinion. Mais encore que nos conclusions soient le résultat de recherches consciencieuses et désintéressées, nous ne prétendons pas leur donner l'autorité d'un jugement sans appel.

Nous croyons, par exemple, qu'il ne faut pas attribuer à Tiepolo un buste du Musée de Budapest représentant *le Père Éternel*, et nous pensons de même que le joli petit tableau du Musée de Caen, l'*Ecce Homo*, n'est que l'œuvre d'un habile imitateur. Il nous paraît téméraire aussi d'assigner à Tiepolo, sans autre indication, la *Cène d'Emmaüs* (1 m. 65 × 1 m. 18), qui est à la Société d'Encouragement de Montbéliard. La toile, abîmée par des restaurations,

notamment dans les vêtements du Christ, vient de la collection Campana, où elle figurait comme copie de Rembrandt.

A tort encore, on attribue à Tiepolo une *Partie de cartes*, du Musée de Rouen, tableau d'une couleur rouge vif, où d'autres veulent voir, sans raison meilleure, une œuvre de Longhi.

C'est une erreur plus grave, à ce qu'il nous semble, d'attribuer à Tiepolo une ébauche (0 m. 40 × 0 m. 20) qui se trouve au Musée Ariana, à Varembé, près Genève, et qui fut vendue au fondateur du Musée, M. Gustave Revilliod, vers 1890, par un peintre de Genève, M. Dufaux. On chercherait en vain, dans ce petit tableau peint sur cuivre, qui représente un religieux en prières, les mains jointes, les caractères artistiques qui distinguent les moindres œuvres du peintre : la savante désinvolture des plis et la qualité de la pâte. Il faut ajouter que nous ne connaissons pas d'autre exemple de peintures ou ébauches de Tiepolo sur cuivre.

A Paris, chez les marchands de tableaux Trotti et Nicolle, on nous a montré deux toiles qui sont attribuées à Tiepolo. Il nous a été dit que des critiques qui comptent parmi les plus autorisés, comme M. Lafenestre, M. Bode, M. Berenson n'ont élevé aucun doute sur leur authenticité. Nous-même, nous partageâmes cette opinion à première vue, mais la critique d'art, qui n'a en vue que le seul Art, est faite de comparaisons, de doutes, de repentirs, et, après un plus sérieux examen, il nous paraît que les deux tableaux, encore que ce soient de belles pièces, ne doivent pas être attribués au maître vénitien. Le premier représente *Une Musicienne*. C'est une femme de type nordique, en robe bleu ciel et couronnée de fleurs, qui est assise à une épinette avec un petit ange auprès d'elle. La touche de Tiepolo se retrouve dans cette toile, qui rappelle la manière de l'*Immaculée Conception* du Musée du Prado ; mais le dessin et le type de la femme ne sont pas du maître. Et nous ne croyons pas davantage authentique l'autre toile, d'ailleurs élégante, qui représente le *Triomphe de l'Amour* et était destinée à un plafond. Nous pouvons

nous tromper, mais nous croyons apocryphe la signature en toutes lettres de ce tableau.

A Paris encore, dans le magasin d'objets d'art de MM. Steinmeyer et Bourgeois, on trouve une peinture qui passe pour être de Tiepolo. Cette toile, qui ne laisse pas d'avoir une assez grande beauté de forme et d'expression, représente un buste de la Vierge, qui rappelle de loin le type des Madones de Sassoferrato : une étoffe blanche, tombant de sa tête, encadre le visage de la Vierge ; elle a les yeux modestement baissés et porte dans les bras l'Enfant nu qui tient un chardonneret à la main. Si l'on ne s'arrête pas à la première impression, on sera forcé de remarquer que certains détails — la main de la Vierge par exemple — ne sont pas dans le caractère de Tiepolo.

On ne saurait non plus lui attribuer, sinon par une vue rapide et superficielle, un tableau de *la Vierge avec Sainte Catherine et Saint Jean Baptiste,* qui est chez M. Martin Bromberg (de Hambourg) et paraît être une œuvre, — d'ailleurs louable, — de l'école vénitienne de la fin du XVIIe siècle. A Hambourg encore, le tableau de la *Vierge,* qui vient de la galerie Leistler de Vienne, nous paraît être l'imitation, due a quelque disciple de Tiepolo, de l'*Immaculée Conception* du Musée du Prado. Il faut voir de même une imitation des *Évangélistes* de Tiepolo, qui sont à l'église de San Francesco della Vigna à Venise, dans les deux *Prophètes* conservés à la collection Chiaromonte-Bordonaro (de Palerme). Enfin il faut attribuer à un imitateur de Sébastien Ricci, plutôt qu'à Tiepolo, croyons-nous, un tableau, d'ailleurs largement repeint et restauré, qui représente le *Sacrifice de Polyxène* et appartient au Dr Stein (de Berlin). On a voulu dernièrement restituer à Tiepolo un tableau qui représente *Rébecca quittant la maison paternelle* et appartient au capitaine Geiger (de Neue-Ulm-a.-D.). Son propriétaire le tient pour un Véronèse, mais les critiques retrouvent au contraire dans certains détails de technique, dans les proportions des élégantes figures, dans la petitesse caractéristique des têtes, dans les gestes des groupes,

dans la grâce du paysage, la main du grand peintre du XVIIIe siècle. Le tableau a été reproduit dans une gravure de A. Gabrieli. Nous n'avons pu voir que la reproduction du tableau et de la gravure. Mais l'examen des détails ci-dessus énumérés nous a donné à penser que le tableau doit être attribué à l'un des nombreux imitateurs de Véronèse. Pour porter un jugement plus assuré, il faudrait voir la couleur, mais c'est ce que les critiques allemands, qui ont porté un jugement décisif sur cette œuvre (1), n'ont pas pu faire plus que nous.

Nous avions, nous aussi, après un rapide examen, admis l'attribution à Tiepolo d'un tableau, qui fait partie de la collection Dal Zotto (de Venise), la *Cène de Jésus* ; mais un examen plus attentif nous incline à restituer ce tableau à l'un de ses imitateurs. On y voit Jésus au centre de la table avec sa divine Mère et saint Pierre à ses côtés ; tout autour sont assis des Orientaux et des femmes habillées à la mode vénitienne ; d'autres figures debout lèvent des coupes, apportent des plats, mêlent les vins, et deux hommes du peuple, du haut d'un escalier, assistent à la cène. Un jeune homme, en costume du XVIIIe siècle, qui est vu de dos, mais dont la figure est tournée vers le spectateur, présente, en sa juvénile beauté, une certaine ressemblance avec les portraits de Tiepolo. Les colonnes cannelées, les chapiteaux de l'arcade du fond, la forme des sièges au premier plan, les figures du nain et du more rappellent le *Banquet de Cléopâtre* et le *Banquet de Nabal* de Tiepolo ; mais on ne saurait lui attribuer cette facture inconsistante et ce coloris sans vigueur.

Nous pourrions continuer la revue des imitations de Tiepolo, dont le nombre est véritablement extraordinaire. Mais ce que nous en avons vu jusqu'ici suffit, sans doute, à montrer que des peintres, sans avoir son inspiration, ont su cependant l'imiter avec tant de fidélité et d'habileté qu'ils ont réussi à donner le change. Certains grands artistes ont des qualités et une marque, dans leurs

(1) PATZAK, *Ein neuer Tiepolo* (dans *Der Cicerone*, Leipzig, juin 1909, p. 357)

beautés comme dans leurs défauts, si évidentes et caractéristiques, qu'ils rendent l'imitation facile. Mais il arrive le plus souvent que les imitateurs exagèrent les défauts du maître sans parvenir à s'emparer complètement de ses qualités. On dirait qu'il émane du génie une puissance supérieure qui subjugue, stérilise ou corrompt les esprits inférieurs qui l'approchent ou lui succèdent. Qu'on se rappelle l'exemple bien connu de Michel-Ange et des Michel-Angélisants. De même Tiepolo, qui eut cependant une grande influence sur ses contemporains, donna un trop haut exemple pour que ses disciples, exception faite peut-être de son fils Jean-Dominique, pussent espérer atteindre à sa hauteur. Après sa mort, la fleur de son art, parfois trop épanouie, fut étouffée par les mauvaises herbes ou dépérit à l'ombre glaciale de la convention académique.

On trouve des traces de la manière de Tiepolo dans la peinture française du XVIII[e] siècle, chez Boucher et chez Fragonard en particulier ; mais la vigueur, dont fait montre, quand il le veut, le peintre vénitien, est par trop alanguie chez les deux peintres français.

En Allemagne, les élèves qui travaillèrent avec Tiepolo à Würzbourg, Georges Antoine Urlaub, Jean Zick et Christophe Fesel, prirent certaines des qualités décoratives du maître (1).

Il y eut un moment, dans la vie du peintre, où son art fut admiré et aimé dans l'Europe entière, et en Autriche plus encore qu'en tout autre pays. Ses riches et grandioses compositions sont l'objet d'une étude curieuse et attentive de la part des peintres d'Autriche et du Tyrol. On compte, parmi ces admirateurs de Tiepolo, Daniel Gran (1694-1757), le tyrolien Paul Troger (1698-1762) et ses élèves Joseph Müldorfer (lauréat de l'Académie de Vienne en 1743), Martin Knoller (1728-1804), et Jean Bergl (1718-1789). Et ce sont encore des *tiépolisants* que Antoine-François Maulpertsch

(1) Leitschuh, *op. cit.*, p. 43. — Jean Zick a peint, dans une salle du palais épiscopal de Würzbourg, une mauvaise imitation du maître, *le Banquet des Dieux*, où Diane porte l'habit de chasse vert aux couleurs du prince-évêque.

(1724-1796) et le tyrolien Joseph Schöpf (1748-1822), élève de Martin Knoller. L'influence de Tiepolo est si forte, notamment dans la disposition et le groupement des figures, qu'on s'explique l'erreur de De Chennevières attribuant au maître vénitien le tableau de Müldorfer de l'église des Capucins, à Vienne. Le tyrolien Martin Knoller passa environ cinquante ans de sa vie à Milan (1), et ses fresques des palais Belgioioso, Vigoni-Firmian et Greppi, dénotent une étude évidente des fresques de Tiepolo aux palais Dugnani, Clerici et Archinto. Jean Bergl, de son côté, peignit en 1763 (dix ans après les fresques de Würzbourg) au pavillon du jardin des Bénédictins, à Melk, un plafond représentant les quatres parties du monde, où l'influence de Tiepolo est incontestable.

Par contre, la singulière grandeur de Tiepolo ne fut pas comprise en Espagne, où tout de suite on lui préféra Mengs. Cependant, quand son nom y était presque universellement oublié, il y rencontra un admirateur de son talent dont le suffrage, à lui seul, valait ceux de tous les autres ensemble. L'inspiration du peintre ardent et du vigoureux aquafortiste qu'était Tiepolo revit dans le talent puissant et original de François Goya. Car c'est une erreur manifeste de croire, comme Gurlitt et Meissner notamment, que c'est l'artiste espagnol qui aurait inspiré le maître vénitien. Goya naquit à Fuentedos, en 1746, et la publication des *Capricci* de Tiepolo par Zanetti est de 1749. Tiepolo n'avait pas attendu de venir en Espagne pour conduire le burin sur la plaque de cuivre ; mais ne voudrait-on même considérer que les *Scherzi di fantasia,* faits pendant le séjour de Tiepolo en Espagne, on ne saurait admettre que l'auteur des *Capricci* ait été poussé *à ce genre de travail,* comme dit Gurlitt (2), par Goya, qui avait à peine seize ans quand le peintre vénitien arriva à Madrid, et qui ne publia qu'en 1778 sa première gravure, *le Chanteur aveugle.* Goya,

(1) Popp, *Martin Knoller,* Innsbruck, Wagner, 1905.
(2) Gurlitt, *op. cit.,* p. 85.

au contraire, vit luire à ses yeux éblouis le sillage lumineux de Tiepolo, et l'on peut même trouver dans les tableaux du peintre espagnol certains souvenirs du goût décoratif de Tiepolo. Il faut convenir d'ailleurs que la ressemblance entre les deux artistes se borne aux idées : la technique de Tiepolo est aussi simple que celle de Goya est compliquée. Et, au surplus, encore que son art se rapproche de celui de Velazquez et de ses autres grands compatriotes du XVII[e] siècle, le peintre espagnol n'eut jamais d'autre maître et ne reconnut d'autre autorité que celle de la vérité. C'est plutôt dans l'eau-forte qu'il faudrait rechercher une certaine affinité entre le peintre vénitien et le peintre espagnol. On peut saisir et mettre en lumière certaines ressemblances de pensée et de sentiment en comparant les *Scherzi di fantasia* et les *Capricci* de Tiepolo avec les *Caprices*, les *Désastres de la guerre,* les *Proverbes* et autres eaux-fortes de Goya (1). Mais tout se borne à des réminiscences de forme. La lugubre vision sépulcrale, la mélancolie des ruines et le grotesque où atteint parfois la caricature n'ont presque toujours, chez Tiepolo, qu'une valeur de pittoresque. Le vénitien est naïf, l'espagnol plein de préméditation. Le sentiment varié et original de Goya pénètre ces éléments et les transforme : les mystérieuses allégories qui évoquent de loin Albert Dürer, le fantastique grotesque qui rappelle Callot, les scènes humoristiques de la vie de tous les jours, tout chez lui porte la marque d'une méditation, d'une profondeur de pensée qui sont choses nouvelles, et l'on y trouve aussi une intention d'ironie spirituelle ou de sarcasme féroce, ce sarcasme dont on sent de nos jours comme un reflet chez ce puissant artiste qu'est Félicien Rops. En certaines eaux-fortes de Goya, comme cette *Dévote profession,* où l'on voit l'Espagne montée sur les épaules de l'Ignorance et abandonnée au culte du Fanatisme et de la Superstition, la caricature prend la forme et l'expression de la plus violente invective.

(1) *Les dessins de Francesco Goya y Lucientes,* au Musée royal du Prado, à Madrid. — Préface et texte explicatif de PIERRE d'ACHIARDI, Rome, D. Anderson, éditeur.

C'est à Venise, comme il est naturel, que Tiepolo trouva le plus grand nombre d'imitateurs et d'élèves.

Il y en eut qui vinrent à lui après avoir subi l'influence d'autres peintres, de Ricci et de Piazzetta en particulier; d'autres qui marchèrent toujours fidèlement sur ses traces. La plupart, à l'ordinaire, ne surent pas s'affranchir de la pauvreté d'une pâle imitation; mais quelques-uns obtinrent une certaine renommée dans leur art. Il faut citer, parmi ces derniers, Jean Raggi (de Bergame), qui se mit à l'école de Tiepolo de 1733 à 1734; François Zugno (vers 1762), Dominique Maggiotto (né en 1720, mort en 1794), et son fils François Maggiotto (1750-1805), Jean-Baptiste Mingardi (1738-1796), le véronais François Lorenzi (1723-1787) (1), François Chiarottini de Cividale dans le Frioul (1748-1776), ingénieux peintre de décors, et un certain Jean-Baptiste Piva, que De Chennevières, appelé l'*alter ego* de Tiepolo (2). Tiepolo eut encore pour élève, mais pendant peu de temps, Jean-Baptiste Piranesi, le fameux graveur, qui naquit à Venise en 1720, mais qui vécut de longues années à Rome et qui a fait passer dans ses magnifiques estampes la majestueuse poésie de la Ville Éternelle.

On cite encore, au nombre des imitateurs les plus renommés

(1) Au dire de ZANNANDREIS (*Vite*, cit., p. 427 sqq.), ce Lorenzi aurait fait une copie du Christ au jardin des Oliviers que le maître lui-même ne sut pas distinguer de l'original. Mais ce n'est là, sans doute, qu'une anecdote sans fondement. On possède, à Vérone, vingt peintures environ de Lorenzi, où il hésite entre l'imitation de Véronèse et celle de Tiepolo. On trouve aussi deux dessins à la plume relevée de bistre dans le livre cité du Musée d'Art de l'Université de Würzbourg. L'un porte l'inscription *Gio Batta Tiepolo inv. Fran. Lorenzi delinit* et représente la Vierge sur le trône et des saints. L'autre, non signé, montre la Vierge, assise au pied d'un palmier avec Jésus enfant, saint Jean enfant, saint Joseph et saint Jacques de Compostelle.

(2) DE CHENNEVIÈRES écrit (p. 83) : « Giambattista Pira un *alter ego* (de Tiepolo) archiprécieux. Nous avons vu, de ce Pira, des dessins à l'Albertine de Vienne, et nous croyons pouvoir lui attribuer une part bien prépondérante dans la voûte de l'église San Barnaba, à Venise. La collection Jules Maciet possède également de lui une petite esquisse du plafond : *l'Amour se présentant à Vénus et à Junon* ; la Renommée s'apprête à le couronner et Minerve met en fuite un groupe de l'Envie. » Nous n'avons pas trouvé la moindre trace de ce Pira chez les écrivains contemporains. Mais NAGLER, dans le *Künstler-Lexicon* (Munich, 1841), parle d'un Jean-Baptiste Piva (et non Pira) de Bellune, élève de Tiepolo, mort en 1750. La scrupuleuse *Bibliografia Bellunese* d'AUGUSTE BUZZATI (Venise, 1890) ne donne aucune indication sur ce Piva. Nous n'avons vu qu'un seul dessin de Piva à l'Albertine de Vienne, et, d'autre part, le plafond de l'église San Barnaba, qui représente l'*Histoire du Saint Patron de l'Église*, suivant le *Guide* de Moschini, est de Cedini, à propos duquel le même MOSCHINI (*Lettere Ven.*, vol. III, p. 86) écrit seulement cette phrase : « Constantin Cedini a été chargé des fresques, dont je ne veux rien dire », car Cedini était encore vivant.

de Tiepolo, François Fontebasso (1709-1769) et Jacques Guarana (1720-1803). Le premier ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre. On peut cependant relever certaines ressemblances entre ses tableaux et ceux de son maître dans les motifs et la composition ainsi que dans le coloris, le modelé et la hardiesse des raccourcis. Il faut voir, pour s'en rendre compte, la *Gloire de Saint Roch,* peinture à l'huile du plafond de la sacristie à l'église du même nom, ainsi que les peintures de quelques autres églises de Venise, l'église des Santi Giovanni e Paolo, par exemple, celle de San Salvatore et celle des Gesuati. Enfin les fresques de Santa Maria Annunciata à Trento sont tout à fait dans la note de Tiepolo.

Quant à Guarana, il se mit dans sa jeunesse à l'école de Ricci, puis se rapprocha de Tiepolo. En voulant concilier les enseignements de ces deux peintres, il obtint certains effets assez saisissants de pittoresque, mais n'arriva pas à donner à sa peinture l'unité, le relief et la vie de ses deux précurseurs. Il eut un fils, Vincent (né en 1815), qui l'imita, sans l'égaler.

Tiepolo trouva un meilleur imitateur et un fidèle disciple en Fabius Canal (1703-1767). Canal et les deux fils de Tiepolo formèrent avec le maître une affectueuse et active association. Il arrivait parfois, en effet, que Tiepolo, ne pouvant à lui seul mener à bonne fin toutes ses commandes, se contentait de faire les maquettes des fresques, qui étaient exécutées ensuite par ses élèves, et souvent aussi il retouchait et corrigeait leurs tableaux à l'huile. On reconnaît le pinceau de Fabius Canal dans plusieurs fresques de Tiepolo ; parfois même, il peut rivaliser avec lui, mais dans les accessoires seulement et dans les parties qui sont dans l'ombre, jamais dans les parties claires, dans les têtes ou dans le nu, où le génie du maître est souverain, et où triomphent sa souplesse, sa grâce, sa fraîcheur incomparables. Mais son sens supérieur de la décoration, le goût qu'il témoigne dans le coloris et le dessin font de Canal le *digne élève de notre Tiepolo,* comme l'écrit Antoine-Marie Zanetti. Et Alexandre Longhi, dans ses *Vies des peintres*, lui

reconnaît un *esprit extrêmement vif et une intelligence qui n'est pas moins profonde*. Ses œuvres les plus remarquables sont la *Communion des Apôtres*, à l'église des Santi Apostoli, et le *Sacrifice d'Abraham*, à celle de San Martino. Nous croyons aussi reconnaître son pinceau dans une grande fresque du palais Grassi, attribuée à Tiepolo et qui a pour sujet la *Glorification de la famille Grassi*. Cette famille vénitienne, élevée au patriciat en 1718, fit construire vers le milieu du XVIIIe siècle, sur les plans de l'architecte Georges Massari, le superbe palais qui porte son nom. La fresque avait été cachée, puis oubliée dans un grenier, et le nouveau propriétaire du palais, le chevalier Stucky, eut l'heureuse idée de la mettre au plafond du grand escalier, dont les murs sont décorés de scènes de mœurs du XVIIIe siècle par Pierre Longhi. Elle passe aux yeux de quelques connaisseurs pour une œuvre de Tiepolo, mais il ne nous semble pas qu'elle présente les qualités caractéristiques du peintre; ce n'est ni son dessin large et véhément, ni l'éclat de son coloris, ni son extraordinaire clair-obscur. Avec cela, c'est une œuvre très remarquable et qui, au déclin même de l'école vénitienne, lui fait honneur. Il y a deux figures notamment, peintes avec vigueur, le Temps et un vieillard tenant un sceptre, que Tiepolo n'aurait pas dédaignées, et qui nous inclinent à attribuer la fresque à Canal, intelligent et habile interprète de l'art de Tiepolo. Fabius Canal, dans un sentiment de respectueuse reconnaissance, transmit le nom de son maître avec ses enseignements à son fils, Jean-Baptiste (né en 1830), qui peut être dit le dernier des « tiepolisants ».

A l'ombre de la glorieuse figure du maître, apparaît la figure plus modeste de son fils Laurent, qui, à en juger par ses eaux-fortes, ne devait pas être un artiste ordinaire. Mais il ne reste de lui aucune œuvre connue. Nous n'avons que ses pauvres dessins, exécutés quand il avait un peu plus de quinze ans, qui sont contenus dans le recueil de Würzbourg, et le dessin pour le portrait de Goldoni, qui est dans la collection Albertine (de Vienne).

Nous avons gardé pour la fin, afin d'en parler plus à loisir, Jean-Dominique Tiepolo, qui fut, en vérité, le plus heureux imitateur de son père et maître.

Son père commença dès son enfance son éducation de peintre, et, au bout de quelques années, Jean-Dominique l'aidait déjà en plusieurs de ses œuvres. A peine âgé de dix-huit ans, il peignit à la fresque, dans le chœur des Santi Faustino et Giovita à Brescia, *le Martyre de Saint Faustin et de Saint Jovite sous Trajan* et *l'Apparition des deux Saints au siège de Brescia de 1438*. Il exécuta encore d'autres peintures au même couvent, mais il ne reste guère de ces peintures que quelques épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament sur les murs d'une petite pièce qui fait aujourd'hui partie du presbytère. Les deux grandes fresques de l'église révèlent, parmi beaucoup d'incorrections et d'inexpériences de forme, la grande jeunesse du peintre, mais elles sont « d'une composition vivante », comme dit De Chennevières. De Chennevières, d'ailleurs, tombant dans l'erreur d'un grand nombre de critiques, attribue les deux fresques à Tiepolo. Or, on lit dans le *Guide* (1760) du sculpteur Jean-Baptiste Carboni (1) : « L'ancienne voûte du chœur (de Saint-Faustin et Saint-Jovite) était primitivement ornée des peintures de Lactance Gambara mais, complètement abîmée par un incendie, dans la nuit du 3 décembre 1743, elle a été refaite et repeinte avec ornementation de *Jérôme Mingozzi* dit *Colonna* et figures de *Jean-Dominique* Tiepolo. » Or Carboni avait certainement vu le peintre à l'œuvre. Paul Brognoli écrit de son côté : « Le chœur, ensuite, fut refait et peint par *Dominique Tiepolo*, et il en va de même des deux tableaux au-dessus de l'orchestre qui représentent le martyre de nos saints patrons, dont l'un sur un échafaud de marbre a la tête coupée, tandis que l'autre, enchaîné, attend le même sort. Il est bien étrange de voir dans ce tableau un personnage qui paraît être le gouverneur, habillé à l'orientale, et un Turc

(1) *Le pitture e le sculture di Brescia*, p. 27, Brescia, Rossini, 1760. Le livre a été publié par les soins du patricien Louis Chizzola ; mais il est en réalité de Carboni.

couché et fumant une très longue pipe, qui va de sa bouche à ses pieds (1). » Mais Brognoli, alors qu'il relève avec une excessive sévérité cette bizarrerie du peintre, oublie de dire que la fresque du mur d'en face représente l'assaut de Nicolas Piccinino au rempart Roverotto (assaut de 1438) en souvenir de la pieuse légende de la défense de Brescia qui attribue le salut de la ville à ses deux saints patrons. Le peintre Alexandre Sala écrit, dans son *Guide* (2) : « Les peintures de l'église sont à compartiments architecturaux de Sandrini avec figures de Gandini et de Rama. Les peintures du presbytère et du chœur furent exécutées par Dominique Tiepolo et Colonna. » Odorici, le dernier en date, a peut-être été la cause indirecte de l'erreur, lorsque, dans son *Guide de Brescia* (3), il se contente de noter : « L'église fut couverte de fresques ornementales du célèbre Sandrino, et celles du presbytère et du chœur furent exécutées par Tiepolo et Colonna. »

Sans doute, le père apporta au fils dans la période difficile des débuts l'aide de sa main experte. C'est néanmoins un grand honneur, pour un artiste aussi jeune que Jean-Dominique, que son œuvre ait pu être confondue avec celle de son maître. D'autres tableaux, appartenant cette fois à la maturité de Jean-Dominique, figurent encore sous le nom de son père, les *Quatre Saints Olivétains* du Musée de Vérone par exemple. C'est ainsi encore qu'il faut rendre sans doute à Jean-Dominique la *Bannière à deux faces* du Musée du Louvre, que le catalogue donne comme une œuvre de Tiepolo et qui représente, d'un côté, *la Vierge et l'Enfant et Saint Jean-Baptiste,* de l'autre *Saint Martin officiant.* Au Louvre encore, il semble bien qu'il faille attribuer aussi à Jean-Dominique l'ébauche de *l'Apparition de la Vierge à Saint Jérôme* (4). A avoir

(1) BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia,* p. 170, Brescia, 1826.

(2) SALA, *Pitture ed altri oggetti di Belle arti di Brescia,* p. 105, Brescia, 1826.

(3) Le *Guide* d'ODORICI a été imprimé en 1853 par F. Cavalieri (p. 131), et la seconde édition par Malaguzzi (p. 99).

(4) Une autre peinture du Louvre qui figure sous le nom de Tiepolo doit être rendue à l'un de ses imitateurs. C'est un petit tableau ovale, d'une facture médiocre, qui, dans le haut, représente la Vierge les mains jointes en adoration devant le Père Éternel, entouré d'une gloire d'anges, et en bas une procession de moines en robes blanches.

continuellement sous les yeux l'œuvre et l'exemple de Tiepolo, il était naturel que l'élève en reçût une vive impression et qu'il n'eût pas d'autre ambition que de se rapprocher de ce modèle génial et affectionné. Sans doute il existait une trop grande différence entre les deux artistes, mais du moins Jean-Dominique s'assimila complètement la manière de son père, et l'on peut voir, par son exemple, que, comme dit Ovide, « le suc des bonnes racines communique leur vigueur aux feuilles de l'arbre. »

Qui viget foliis venit a radicibus humor,
Sic patrum in natos abeunt cum semine mores.

Certaines de ses peintures unissent, dans le coloris et dans la forme, la vigueur et la grâce, la force et le charme, avec un sentiment si juste de l'harmonie qu'il faut un examen très attentif pour distinguer le disciple du maître. Et l'ingéniosité de l'invention contribue encore à la confusion, d'autant plus, — il ne faut pas l'oublier, — que les compositions du fils étaient plus d'une fois exécutées d'après les dessins ou les indications du père. Mais un véritable connaisseur ne saurait s'y tromper longuement ; si la première impression peut un instant égarer le jugement des plus éclairés, un regard plus attentif ne permettrait pas de retrouver dans la plupart des œuvres de Jean-Dominique cette spontanéité de vie et de mouvement, cette limpidité splendide des tons, cet éclat vivant des chairs, cette merveilleuse fraîcheur des formes qui font le charme souverain de Tiepolo.

Jean-Dominique tenait de son père la rapidité et la fécondité, et il en donna d'innombrables exemples dans ses toiles, ses fresques, ses dessins, ses gravures. Les deux clairs-obscurs, *Cicéron discourant* et *Démosthène couronné* de la salle du Sénat au Palais Ducal de Venise, furent menés à bonne fin en vingt-quatre jours, et ils ne font pas trop mauvaise figure auprès des peintures du grand Tintoret. Jean-Dominique avait aussi une grande facilité d'invention. On raconte que, ayant soumis à l'occasion d'une commande deux ébauches sur le sujet de la *Fuite en Égypte* et comme on lui

reprochait de manquer d'imagination, il répondit en exécutant en un tour de main sur le même thème les vingt-quatre compositions qu'il grava ensuite à l'eau-forte. L'activité de Jean-Dominique dure jusqu'à la mort de son père, mais ensuite ses œuvres deviennent beaucoup plus rares, et il occupe ses moments de loisir à faire des caricatures, pour un bon nombre très spirituelles, et à embellir de ses peintures la villa de Zianigo.

Nous avons cité, à l'occasion, plusieurs peintures de Jean-Dominique, et il serait superflu de parler en détail de toutes ses œuvres d'Italie et de l'étranger. Son œuvre, en effet, peut être considérée dans son ensemble comme une traduction qui, d'une langue incomparablement riche, ferait passer à une langue moins riche et paraissant même pauvre en comparaison. Ses œuvres les plus remarquables sont les quatorze tableaux du *Chemin de Croix*, exécutés pour l'oratoire attenant à l'église de San Polo, à Venise, et gravés à l'eau-forte en 1749. Il a peint encore deux toiles pour le plafond du même oratoire, *la Gloire céleste*, et *la Résurrection du Christ*.

Il faut lui attribuer aussi, d'après les documents, deux peintures d'une si rare perfection de coloris qu'elles pourraient être aisément attribuées à Tiepolo lui-même. A la célèbre École de Saint-Jean-l'Évangéliste, qui fut un jour comme un riche Musée de l'art vénitien, le plafond de la salle d'honneur, à caissons, est décoré des peintures de Gaspard Diziani, de Joseph Angeli, d'Édouard Perini, de Jacques Marieschi, de Jacques Guarana et de Jean-Dominique Tiepolo. Tiepolo le père avait été chargé, pour sa part, de peindre dans l'ovale central du plafond *la Lutte du Christ et de l'Antéchrist*, et par contrat, en date du 19 septembre 1760, l'administration de l'École s'obligeait à payer au peintre le prix de cinq cents sequins (1). Mais Tiepolo partit pour l'Espagne sans avoir commencé son œuvre, et l'on passa la commande à un médiocre artiste, Joseph Angeli. A la même date du 19 sep-

(1) *Guida Stor. art. della Scuola di S. Giov. Ev.*, p. 62, 63, Venise, Nodari, 1889.

tembre 1760, l'École faisait un autre contrat avec *Dominique Tiepolo, fils de Jean-Baptiste Tiepolo, célèbre professeur,* où elle s'obligeait à payer quatre-vingt-dix sequins deux toiles destinées aux angles du plafond, du côté de l'escalier (1). Ce sont les deux caissons d'angle de la salle d'honneur, à gauche en entrant, qui représentent deux scènes de l'Apocalypse et se signalent entre toutes les autres peintures par la vivacité et l'éclat du coloris, la noblesse et la largeur de la forme. On sent dans ces toiles la puissance du vieux maître, et l'on peut supposer que, comme il l'a fait plus d'une fois, il a ici encore marqué du sceau de son originalité l'œuvre de son fils, voulant ainsi, en quelque sorte, dédommager l'École du tort que lui faisait l'abandon de son propre contrat. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que jamais Jean-Dominique n'atteignit en aucune autre œuvre à la perfection des deux peintures de Saint-Jean-l'Évangéliste.

Citons encore, parmi les œuvres de Jean-Dominique, les fresques de la villa de Zianigo, qui se rattachent à la vie intime de Tiepolo et furent exécutées, les unes de son vivant (1749), les autres après sa mort (1771 et 1779). Certains critiques veulent que, pour les fresques de 1749, Jean-Dominique ait été aidé par son père, et ils vont jusqu'à croire tout entiers de sa main la fresque par trop faible de *Renaud devant la statue d'Armide* ainsi que le tableau d'autel de la Vierge dans l'oratoire attenant à la villa. Pour nous, nous ne croyons pas qu'on puisse reconnaître le pinceau du maître en une seule des peintures de Zianigo, qui malheureusement ont été, il n'y a pas longtemps, arrachées des murs et vendues (2). Mais le fils possédait quelques-unes des qualités distinctives du père, et la villa solitaire s'égayait de joyeuses fantaisies : épisodes de la *Jérusalem délivrée* et sujets mythologiques, nymphes et satyres. faunes et centaures, masques et sigisbées, charlatans et polichi-

(1) *Guida, cit,*, p. 66, 67.

(2) Les fresques de Zianigo ont été vendues à un marchand d'objets d'art par le propriétaire actuel de la villa. Heureusement, la Direction des Beaux-Arts, prévenue à temps, a pu les racheter et en empêcher l'exode.

nelles animaient murs et plafonds de leurs vivantes figures. La forme, souvent négligée et incorrecte, trahit la hâte de l'improvisation, mais en plus d'un endroit resplendit, comme chez Tiepolo le père, la fête de la couleur et de la vie. Dans la salle du rez-de-chaussée, le plafond était décoré d'une allégorie, *le Triomphe de la Peinture,* et sur les murs se déroulaient deux scènes de la vie vénitienne : d'un côté, une foule joyeuse entoure un charlatan qui montre un cosmorama (*mondonovo*) ; en face des dames vont à la promenade en compagnie de leurs sigisbées. Certains groupes de polichinelles et de masques, imités ou copiés de dessins de Tiepolo, attirent l'attention : leurs mouvements déréglés et tumultueux ont une verve endiablée, qui frise agréablement la caricature. Les blancs des costumes de polichinelles — blanc éclatant, gris-perle, gris, blanc rosé — composent une séduisante harmonie.

Aujourd'hui, de tout cet étrange et charmant ensemble décoratif d'une maison du XVIIIe siècle, il ne reste malheureusement plus rien : la gracieuse petite villa, dépouillée de ses aimables peintures, qu'emprisonne désormais la froideur des salles d'un Musée, n'a gardé du passé que ses mélancoliques souvenirs : c'est là, pourtant, entre ces murs rustiques, que Tiepolo venait prendre des vacances ; c'est là, aussi que Jean-Dominique, qui produisit peu, après la mort de son père, vint faire de plus longs séjours et goûter un repos que l'ambition ne troublait plus guère désormais. Une seul fois l'amour du travail se ranima dans son âme ; c'est quand, en 1783, il prit part au concours institué par la République de Gênes pour les peintures du Palais des Doges. Jean-Dominique triompha d'ailleurs dans ce concours, et, en 1785, il exécuta la grande fresque, aujourd'hui détruite, qui représentait la *Glorification de la Ligurie.* Il revint ensuite à Venise, et il acheva ses jours à la villa de Zianigo, dans la paix de la vie familiale, vivant de souvenirs glorieux où passait et repassait sans cesse la chère image de son illustre père. L'âme de ce fils modèle apparaît tout entière dans l'inscription que porte la gravure des Saints de la Famille Crotta.

Quas pater pinxit
Obsequ;mo a animo Filius incidens.

Cet amour de fils et de disciple, qui fut comme le régulateur de sa vie et de son art, de son cœur et de son esprit, il le conserva aussi fort jusqu'à sa mort ; persuadé et comme possédé de la gloire paternelle, il ne cessa pas de répandre les œuvres de son père par ses gravures.

La grandeur de Tiepolo avait été parfaitement comprise en Italie de son vivant. Son époque sut reconnaître à quel point il l'emportait sur tous ses contemporains. Son œuvre est saluée avec admiration non seulement par les poètes, qui ont d'ordinaire la louange facile, mais par les meilleurs critiques italiens du XVIIIe siècle (1).

Le bolonais Pellegrini Antoine Orlandi, qui mourut en 1727, sans avoir vu le génie de Tiepolo à son apogée, porte sur ses premières œuvres un jugement exact : « Il serait long et dificile d'énumérer les œuvres que Tiepolo a faites à ce jour pour l'ornement des églises, des palais, des lieux publics ou privés, et ce sera chose plus difficile chaque jour, étant donnés les progrès de son habileté et le désir toujours croissant de ses peintures qu'auront les connaisseurs et amateurs d'art; aussi faut-il souhaiter que Celui qui dispense tous les biens de ce monde lui accorde une vie longue et prospère (2). »

Et Vincent Da Canal écrivait en 1732 : « Il a commencé par être l'élève de Lazzarini; mais il abandonna bientôt sa manière minutieuse, car il était tout inspiration et tout feu, pour prendre une manière dégagée et décidée.... Il a un talent d'une fécondité inouïe (3). »

Alexandre Longhi exprimait de la sorte son admiration :

(1) Il faut citer, parmi les moins connus des critiques du XVIIIe siècle qui firent l'éloge de Tiepolo, Marc Martinelli, dans son volume intitulé : *Quatre discours d'Antoine Chi-Chiama, bedeau de l'Académie de Venise, en réponse aux reproches adressés aux Peintres Vénitiens par le cher Josuah Reynolds*, Venise, 1783.

(2) Orlandi, *Abecedario pittorico*, cit.

(3) Da Canal, *Vita di G. Lazzarini*, cit., p. XXXII.

« Jean-Baptiste Tiepolo est originaire de Venise, et, comme on dit, il est né peintre : il n'est d'ailleurs que de voir ses œuvres, ses peintures à l'huile aussi bien que ses merveilleuses fresques. Il fut d'abord l'élève de Lazzarini; mais son sublime talent se libéra bientôt du style du maître, et il se forma une manière à la Véronèse ; on peut s'en rendre compte en nombre d'églises qu'il a ornées de fresques et de plafonds magnifiques, parmi lesquels on admirera celui de l'église nouvelle de la Pietà ; nous laissons aux maîtres des autres écoles le soin de décider si l'on trouve à notre époque un autre peintre de fresques comme celui-là (1). »

Jean-Antoine Moschini, après avoir remarqué que ce fut une chance pour Tiepolo d'avoir eu pour maître Lazzarini, « dont la fermeté et la sagesse refrénèrent sa terrible fantaisie », célèbre en Tiepolo le continuateur le plus heureux de Paul Véronèse, dans la beauté des tons et l'arrangement des étoffes comme par la grâce de la peinture et des formes des têtes, entre toutes expressives et vivantes. Il n'est pas toujours correct dans le dessin, mais on en peut dire autant de Paul Véronèse (2). Et Moschini ajoute : « L'arrangement des étoffes est chez lui plein de beauté et de vérité; ses inventions sont nobles et nombreuses; il eut l'intelligence du clair-obscur et des contrastes ; il usa d'un pinceau facile, hardi, large et vigoureux, si bien que l'œuvre tout entière semble exécutée d'un seul coup (3). »

Algarotti, en 1760, appelait Tiepolo « le plus grand peintre de Venise, l'émule de Paul Véronèse ». Il arrive qu'il y ait du vague dans les jugements d'Algarotti, mais il fait preuve d'un goût excellent, et personne n'était mieux que lui, à cette époque, capable de goûter dans les tableaux de Tiepolo les belles lignes de l'architecture, la parfaite mise en place des tons locaux, la franchise et l'élégance indicible d'un pinceau vraiment digne de Paul Véronèse (4).

(1) Longhi (Al.), *Compendio delle vite dei pittori veneziani*, etc , cit

(2) Moschini (G. A.), *Guida di Venezia*, cit. vol. II, p. 631-633.

(3) *Ibid.*, *Lett. ven.*, t. III, p. 75.

(4) Bottari et Ticozzi, *Racc. di lettere*, vol. VII, p. 438. La lettre d'Algarotti, du 12 février 1760,

« Le dernier des Vénitiens qui se fit en Europe une grande renommée », c'est ainsi que le qualifie l'abbé Louis Lanzi, qui écrivait aux environs de 1796. Et avec autant de vérité, mais plus de précision Zanetti avait dit : « Un bel exemple du bonheur en peinture, de la sûreté du pinceau et de la promptitude de l'exécution, ce fut notre Tiepolo, dont la main sut toujours obéir parfaitement à l'esprit. Ce génie vigoureux, toujours en pleine possession de lui-même, se fit connaître dès ses débuts, et l'école prudente de Lazzarini, dont il reçut les premières leçons, ne put empêcher ses rapides progrès. Dès ses premières œuvres, son style était original, et si, dans sa jeunesse, il commença par emprunter l'usage des ombres violentes à Piazzetta, qui était alors à la mode, il mit ensuite plus de joie dans son style et y ajouta cette élégance qui ne peut manquer de plaire à tous les regards. Aucun peintre de nos jours n'a su mieux que lui ressusciter l'élégante beauté de Paul Véronèse si longtemps endormie. Les tons et les arrangements d'étoffes de Tiepolo ne le cèdent en rien à ceux de Véronèse, et sa peinture n'est pas moins heureuse. Les formes de ses têtes n'ont ni moins de grâce ni moins de beauté ; mais des critiques sévères ne souffrent pas qu'on dise qu'elles ont l'âme et la vie des têtes de l'ancien maître. »

A l'étranger, le peintre vénitien ne recueille pas de moindres éloges.

Un riche Français, protecteur éclairé des arts, Bergeret de Grancourt, a laissé le Journal d'un voyage qu'il fit en Italie entre 1773 et 1774, en compagnie de Nicolas Fragonard (1), le peintre en qui, selon l'expression des Goncourt, « le génie italien et la verve gauloise se trouvèrent admirablement unis ». Les deux voyageurs arrivent à Venise en juillet 1874, et Fragonard, — car c'est lui, évidemment, qui inspire et dicte à Bergeret ses jugements artistiques,

est adressée à M. Prosper Pesci. Dans une autre lettre (*Ibid.*, vol. VII, p. 487), adressée à Mariette (10 juin 1761), Algarotti, faisant allusion à Tiepolo, déclare qu'« il a la palme » comme peintre de fresques.

(1) Bergeret et Fragonard, *Journal inédit d'un voyage en Italie* (1773-1774), précédé d'une étude par M. A. Tornesy, pp. 383, 386, 388, 389, Paris, 1895.

— s'arrête avec une prédilection marquée devant les œuvres de Tiepolo, qui est, déclare-t-il, « un peintre fort séduisant et agréable ». Et il porte sur les dix tableaux aux sujets romains du palais Dolfin le jugement suivant : « La composition en est noble, de beaux partis de lumière, de la netteté et fermeté; ils m'ont fait le plus grand plaisir. » Il peut paraître assez étrange, par contre, qu'il trouve «faibles» les admirables plafonds du palais Rezzonico, mais il exprime la plus vive admiration pour les trois grandes toiles de l'église de Sant' Alvise : « A côté du maître autel, un superbe tableau de Tiepolo, un portement de croix par Jésus-Christ. On ne peut rien voir de mieux composé, de mieux groupé ; l'expression est juste partout. Quelle belle lumière, quel beau parti pris, quelle fraîcheur ! Rien n'est plus agréable et plus séduisant, malgré la tristesse du sujet. Autre tableau du même auteur et assez extraordinaire, attendu qu'il y a dans le même tableau deux sujets différents : *Jésus-Christ couronné d'épines* et une *Flagellation.* La belle pâte de peinture, l'agréable et heureuse disposition, le beau choix font regarder ce tableau avec le plus grand plaisir. » Et l'éloge des fresques du palais Labia n'est pas moins chaleureux : « Il y a un grand salon peint par Tiepolo. A chaque bout un grand tableau, l'un représentant *le Départ de Marc-Antoine et de Cléopâtre,* l'autre *le Repas.* Tout en est grand et noble, de la plus riche composition. J'aurais souhaité plus de noblesse dans la figure de Cléopâtre et de Marc-Antoine, mais les détails en sont ravissants. Mille accessoires de chiens, de nains, sont admirables et bien à leur place : il y a encore quatre autres petits tableaux étroits et hauts dans les coins, composés de trois ou deux figures singulièrement retournées; tout y est large, grand et plein de goût, et fait pour plaire à tout le monde. » Enfin, dans son admiration pour le tableau d'autel *Sainte Anne et la Vierge,* de l'église de la Fava, le peintre français s'écrie : « Il ne se dément pas ; il est de la composition la plus heureuse et de la plus belle couleur. »

A son tour, un autre bon juge, Nicolas Cochin, dans son *Voyage*

en Italie, montre qu'il comprend la valeur de Tiepolo : « Le plus beau génie et la couleur la plus agréable, la plus grande facilité et le pinceau le plus flatteur forment le caractère de Tiepoletto (1). »

Mais, parmi les éloges des étrangers, se glissent peu à peu des restrictions, voire quelques reproches.

C'est ainsi que Mariette, après avoir témoigné d'une sympathique admiration pour Tiepolo, commence à montrer de la sévérité : « Il enfantait dès lors des compositions où brillait la richesse de son génie; mais il est pourtant vrai que cette trop grande facilité a fait tort à la correction, et qu'on peut lui reprocher d'avoir négligé cette partie en se livrant trop à la fougue de son imagination. Il n'a pas été plus curieux de la vérité de ses teintes. Son coloris est faux, quelque séduisant qu'il soit. Il ne sut jamais faire des têtes gracieuses. Voilà des défauts qui sont relevés par tous les avantages d'un génie riche et fertile et par tout ce qui produit l'illusion sur des yeux qui aiment à être séduits. Sa touche est avec cela très spirituelle. Elle brille surtout dans ce qu'il a gravé, et, comme il est aussi laborieux qu'expéditif, il serait difficile de compter les ouvrages qui sont sortis de ses mains. C'est ce qui le fait souhaiter par la Cour d'Espagne. Dans tout ce qu'il invente, on sent qu'il vise à l'imitation de Paul Véronèse, mais jamais il ne saisira comme lui la grâce (2). »

A la sévérité de Mariette répond celle d'un de ses compatriotes et amis. L'abbé Richard de Saint-Non avait commencé par aimer et étudier le peintre à la vive imagination, dont il grava même quelques œuvres, mais, entraîné ensuite par le goût du temps, qui revenait au pseudo-classicisme, il renia ses premières amours et qualifia Tiepolo de *maniériste à outrance* (3).

(1) Cochin, *Voy. d'Italie*, cit.

(2) Mariette, *Abécédaire*, 623. Mariette possédait une très belle galerie de tableaux, une collection de dessins, de statues, de miniatures, d'ouvrages d'art, etc. Il est l'auteur de livres et traités d'art et, notamment, de l'Abécédaire dont le manuscrit figurait au *Catalogue* de sa vente et qui a été publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1858-1859.

(3) L'abbé Richard de Saint-Non a gravé d'après des copies dessinées par Fragonard les deux tableaux d'autel des Gesuati et de la Fava, *le Banquet* et *le Départ de Cléopâtre* du palais Labia, ainsi

Après la mort de Tiepolo, — le fait est peut-être unique dans l'histoire de l'art, — sa gloire subit une éclipse totale. Le goût change à tel point qu'en Espagne on va jusqu'à enlever des églises les tableaux du peintre vénitien, qui sont relégués dans de sombres corridors, voire même dans les dépôts où on les oublie. Bermudez, qui s'en plaint, reconnaît cependant que « muchas cosas se dicen contra el extraño modo de pintar de este profesor por haberse separado del camino común que conduce á la imitación de la naturaleza (1) ».

La critique, après cela, devient de plus en plus sévère et dure pour Tiepolo, et Jean Winckelmann, dans sa *Dissertation sur le pouvoir du sentiment du beau dans l'art,* affirme avec décision : « L'abondance et la perfection vont rarement ensemble, et celui qui écrivait à son ami : *Je n'ai pas eu le temps de m'exprimer plus brièvement,* savait bien que le difficile, ce n'est pas de s'étendre, mais de se borner. Tiepolo fait plus en un jour que Mengs en une semaine, mais ce que fait le premier est oublié aussitôt que vu, et ce que fait l'autre est immortel (2). »

Gœthe, lui aussi, condamna la virtuosité en art, dont Tiepolo a été le plus illustre représentant. Il est vrai : les fougueuses décorations de Tiepolo, plus d'une fois gâtées par du remplissage et de vains ornements, devaient faire l'effet de fantaisies extravagantes et incorrectes à un fervent adorateur de l'harmonie classique, tel que Gœthe, dont le regard s'enchantait du spectacle de la beauté hellénique, toute sobriété et toute perfection. Et pourtant les jugements que le poète allemand portait sur les œuvres de Tiepolo, en 1786, à son arrivée en Italie, ne sont pas si loin d'être équitables. En septembre 1786, se trouvant à Vicence, à la villa Valmarana, Gœthe écrit : « Aujourd'hui (24 septembre), j'ai visité la villa Valmarana, que Tiepolo a décorée. Il y fait paraître toutes ses qua-

que deux toiles de l'histoire d'Aurélien du palais Dolfin. Il a gravé aussi six têtes de vieillards dessinées par Tiepolo.

(1) « Il y a beaucoup à dire contre la bizarre façon de peindre de ce maître ; il a quitté les voies ordinaires qui mènent à l'imitation de la nature. »

(2) WINCKELMANN, *Œuvres,* 1re éd. ital., vol. VI, p. 356, Prato, 1831.

lités et tous ses défauts. Il est moins heureux dans le sublime que dans le naturel. Mais, en ce second genre, il y a des choses délicieuses. L'ensemble de la décoration est plein de joie et de bravoure, *gar fröhlich und brav.* » Et à Padoue, devant la *Sainte Agathe* de l'église du Santo, il écrit : « Le visage de la sainte manque de noblesse, mais il est d'une admirable vérité ; la douleur physique et la résignation confiante y sont exprimées en perfection. » Enfin, à Venise, dans l'église des Gesuati (3 octobre) : « C'est bien une église des Jésuites. De fringantes peintures de Tiepolo. Au plafond, de quelques aimables saints on n'aperçoit plus guère que les mollets, si mes jumelles ne me trompent pas. » Et dans la même église encore, à propos du suggestif tableau d'autel représentant *Trois Saintes :* « C'est un tableau d'un sujet insipide, mais d'une très belle exécution (1). » Plus tard, Gœthe, sous l'influence de Mengs et de Winckelmann, jugea le peintre vénitien avec beaucoup plus de sévérité (2).

L'opinion sévère de Winckelmann est partagée par François Milizia (m. 1798). Aucun peintre, à en croire Milizia, n'a jamais écrit et peint mieux que Mengs ; quant à Tiepolo, il réussit dans la composition et les têtes de femme, mais le reste de son œuvre est faux (3).

Les temps nouveaux étaient marqués par une renaissance de la tradition classique. Mais ce n'était là qu'un pseudo-classicisme, conventionnel et exclusif, qui confondait la correction avec la froideur et l'effort. Ces tendances nouvelles, issues de l'Encyclopédie, s'étaient manifestées dans l'art au milieu même de la féconde

(1) *Schriften der* GŒTHE-GESELLSCHAFT, II. Band. *Tagebücher und Briefe Gœthes aus Italien an Frau von Stein*, s. 101, 110, 137, Weimar, 1886.

(2) LEITSCHUH, *op. cit.*, p. 10. — GRONAU, *G. B. Tiepolo* (dans *Das Museum*, cit., II et IV, p. 25 sqq.). Dans *Winckelmann et son siècle*, publié en 1805, on trouve, parmi les lettres et écrits divers de Gœthe, un *Essai d'histoire de l'Art au* XVIIIe *siècle* d'HENRI MEYER, l'intime ami de Gœthe, son conseiller en matière artistique, que pour cette raison il appelait plaisamment *Kunst-Meyer*. Meyer (p. 240), après quelques mots sévères sur l'incorrecte École napolitaine, ajoute que Piazzetta et Tiepolo, malgré leur diversité d'origine, peuvent être rattachés à cette école, car ils ont le même goût et la même fâcheuse virtuosité. C'est Meyer qui parle, mais il ne fait évidemment que reproduire la pensée de Gœthe.

(3) MILIZIA, *Diz. delle Belle arti del disegno*, t. II, p. 171, 175, Bassano, 1797.

diversité et des molles élégances du XVIIIe siècle, et l'étude des modèles de l'antiquité classique avait eu dès lors d'ardents promoteurs, tels que les écrivains Ephraïm Lessing et Jean Winckelmann, les peintres Raphaël Mengs et le Danois Asme Jacob Carstens. A la fin du siècle, quand aux agitations de la Révolution succédèrent les ambitions guerrières de Bonaparte, deux partis ennemis se trouvèrent aux prises. Ce qui plaisait à l'un par cela même déplaisait à l'autre. Mais, dans l'art comme en politique, c'est la réaction qui finit par l'emporter : en France avec Vien, Proudhon, Gros, Gérard, dont l'art classique avait l'air d'une protestation contre les grâces joyeuses des Watteau et des Boucher ; en Italie avec Trabaselli, Appiani, Sabatelli et Bossi à Milan, avec Benvenuti à Florence, avec Camuccini à Rome.

Le nom de Tiepolo, aussitôt après sa mort, tomba des sommets de la gloire dans un profond oubli. L'exemple d'une aussi singulière fortune est presque unique dans l'histoire de l'art. Il en faut voir la cause dans un changement radical de la mode et du style. Le point de départ de ce changement se trouve dans la politique, qui avait à ce moment-là entraîné l'art comme le reste à la révolution. Il n'est donc pas question d'une simple évolution de style, comme lors de la Renaissance, ou du style baroque, ou du rococo, mais bien d'une véritable révolution dans le goût.

A Venise, après la fantaisie et la fougue de Tiepolo, après la verve gracieuse de Rosalba et de Longhi, les âmes des artistes se reposaient dans la contemplation des œuvres de Canova, sans pénétrer toutefois dans son essence le génie tout hellénique du grand sculpteur. Personne désormais n'osait plus admirer Tiepolo, qui paraissait ampoulé et incorrect. L'Académie, qu'il avait présidée au temps où elle tenait humblement ses réunions au Fonteghetto à San Moisé transporta ses assises dans le magnifique couvent de la Charité, et on appela à sa présidence le comte Léopold Cicognara (de Ferrare), éminent historien de la sculpture, et l'un des plus fervents admirateurs de Canova. Avec cette nouvelle

Académie, solennelle et triste, l'art perdit pour longtemps contact avec la vie ; l'imitation superstitieuse des modèles de l'antiquité grecque et romaine aboutit au triomphe de la convention. « Il fallait oublier absolument les lignes contournées et bizarres de Tiepolo », écrit François Hayez, dans ses *Mémoires*, lorsqu'il expose les principes de l'enseignement pseudo-classique à cette époque. Et plus tard encore, Ludovic Lipparini, qui fut professeur de peinture à la nouvelle Académie de Venise, épouvantait ses élèves, que rebutait un enseignement froid et compassé, en les menaçant de devenir aussi incorrects que Tiepolo s'ils ne soumettaient pas leur talent à la discipline des modèles antiques. Le nom du grand artiste était devenu synonyme de licence et d'incorrection !

Cependant, même en ces temps d'obscurantisme, il se trouvait une élite de connaisseurs pour reconnaître en Tiepolo un peintre de génie, en qui l'art italien avait jeté les derniers feux de sa puissance et de sa vie. Eugène Delacroix (1788-1863), après Goya, sentit profondément le charme qui émanait de l'œuvre du maître vénitien. Et le peintre français, qui mit de la vie et de la passion dans la froideur de l'art classique du Premier Empire, dut jeter de longs regards sur les eaux-fortes de Tiepolo avant d'illustrer son *Hamlet*.

Cependant d'autres libres esprits chassaient les mortelles ombres académiques et donnaient une impulsion nouvelle aux lettres et à l'art. Un véritable idéalisme s'opposa aux froides idéalités des pseudo-classiques, à la convention académique. Peu à peu les fantaisies de l'antiquité s'évanouirent, et des ruines des vieux châteaux moyenâgeux s'élevèrent les voix qui allaient ressusciter un monde disparu.

Le Moyen Age, revêtu de poésie romantique, se dressait en face du classicisme. Mais, en dépit d'une courageuse révolte, le romantisme à son tour finit par tomber dans le formalisme. A la convention des péplums et des toges succéda la convention des armures, des hallebardes et des luths. Le rhétorique sentimentale

remplaça la rhétorique pédantesque. Et l'école romantique non plus, qui fut pourtant, en quelque sorte, le vestibule de l'école moderne, ne pouvait, avec sa langueur artificieuse, comprendre un génie sain, fort et vrai comme celui de Tiepolo. Cependant à Venise même, et dans le mauvais air de l'Académie, commençait à se former un mouvement d'admiration autour du nom de Tiepolo ; contre la critique étroite et superstitieuse, qui condamnait l'artiste à la vivante imagination, s'insurgeaient certains libres esprits qui comprenaient le génie de Tiepolo, la grandeur de ses vues, et soutenaient qu'il fallait lui rendre la place à laquelle il avait droit parmi les peintres italiens. La profession de foi d'un modeste écrivain, Ermolao Paoletti, dut faire l'effet d'une bombe quand il s'écriait en 1840, à Venise, au plus fort de la maladie académique, en face des œuvres de Tiepolo : « Avec quelle simplicité de moyens il obtient ses effets ! Quelle science de l'expression, quel art profond il possédait ! » Et, conviant les artistes à l'étude des fresques du palais Labia, il ajoutait : « Les peintres d'histoire et d'ornements perdent assurément une belle occasion de s'instruire, s'ils ne vont pas voir ces fresques admirables. La peinture menue et presque puérile d'aujourd'hui, perdue, tel le paon, dans l'admiration de soi-même, demeurerait humiliée par des œuvres qui unissent une telle joie à une telle élévation (1). » Quelques années plus tard, le marquis Pierre Selvatico était appelé à la direction de l'Académie de Venise. C'était un esprit combatif : par des réformes apportées dans l'enseignement, par une critique audacieuse, il tenta de réveiller les talents endormis dans le formalisme suranné de l'école. Son goût large et impartial luttait contre le rigorisme des intransigeants, et il enseignait à aimer l'art sous tous ses aspects, depuis la divine harmonie de l'art grec jusqu'à l'art grandiose et solennel des Latins, du mysticisme du XIVe siècle aux splendeurs de la Renaissance et aux ardentes imaginations de l'art baroque. Avec un grand bonheur de jugement, il tirait Tiepolo de l'oubli

(1) PAOLETTI (E.), *Il fiore di Venezia*, vol. III, p. 32, 48, Venise, Fontana, 1840.

pour l'admirer et l'exalter, Tiepolo qui pour le génie et la science se pouvait égaler aux artistes les plus célèbres de l'âge d'or. Et les hardies déclarations de Selvatico trouvaient un écho chez un médecin de Venise à l'esprit libéral et éclairé, Antoine Berti, qui proclamait son enthousiasme pour le peintre dans un discours prononcé à l'Académie des Beaux-Arts (1).

Peu d'artistes eurent à subir autant que Tiepolo les étranges vicissitudes de la mode (2). L'influence de l'art à la mode égara à son sujet la critique la moins prévenue : il lui arriva parfois de traiter avec mépris le peintre vénitien et d'en ignorer ou de vouloir en ignorer jusqu'à l'existence.

Il peut paraître étrange qu'un esprit hardi comme Stendhal ne cite même pas, dans sa table chronologique de l'*Histoire de la Peinture*, le nom de Tiepolo, et que Théophile Gautier l'oublie dans son *Italie*, lui qui devait être un jour un fervent admirateur et un défenseur du peintre vénitien.

Mais il va de soi, au contraire, qu'un pédant à l'esprit figé comme Rosini décrète qu'on ne doit pas à Tiepolo les applaudissements réservés aux grands maîtres (3), et il est naturel, aussi bien, qu'un autre critique du même genre, Ranalli, vienne déclarer

(1) Berti, *Elogio di G. B. Tiepolo* (dans les *Atti della I. R. Acc. di B. A.*, Venise, 1856).

(2) Ricci (*I rapporti del Tiepolo con Parma*, cit.), faisant observer que le nom du peintre tomba dans l'oubli aussitôt après sa mort, rapporte ce fait curieux. En 1746, les Français chargés de faire un premier choix des objets d'art acquis à Parme, après avoir, comme de juste, choisi les tableaux du Corrège, portèrent leur attention sur ceux des Carrache, des Procaccini, du Guerchin, du Schedoni, de Pompée Bettoni, en dédaignant l'admirable tableau de Tiepolo, le *Saint Fidèle de Sigmaringen*, de l'église des Capucins. En 1803, Moreau de Saint-Méry, administrateur général des États de Parme pour la République, procédant à une nouvelle spoliation, enleva à la même ville, avec deux tableaux de Cima et de François Francia, divers autres tableaux de Crespi, de Lanfranco, de Gatti et de Mivolone; mais il dédaigna lui aussi la toile de Tiepolo. Et cependant, l'une et l'autre fois, on avait visité l'église des Capucins et on y avait pris plusieurs tableaux. Venise elle-même oublia pendant longtemps son illustre fils. C'est en novembre 1883, peu avant l'érection du monument de Goldoni, qu'on plaça, sous le portique du Palais Ducal, un buste de marbre de Tiepolo, œuvre du scuplteur Auguste Benvenuti, auprès du buste de Canova. Et sur le piédestal on grava l'inscription suivante :

GIAMBATTISTA TIEPOLO
NEL TRAMONTO DE LA REPUBBLICA
RINNOVÒ LE GLORIE
DI TIZIANO E DI PAOLO.

N. in Venezia. 1696. — M. in Madrid. 1770.

(3) Rosini, *St. della Pitt. It.*, vol. VII, p. 6, Florence, 1852.

qu' « il ne se trouverait personne pour consacrer une somme à l'achat de ses tableaux (1) ».

Un autre critique et historien des arts du dessin, Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*, préfère Raphaël Mengs à Tiepolo, à qui il reconnaît toutefois *un certain génie.* Pour Charles Blanc, l'Allemand est « un peintre grave et digne, rattaché aux grandes traditions, et tout entier à la philosophie de son art », tandis que Tiepolo n'est qu' « un génie malsain et bizarre, un improvisateur lâché et incorrect, un décorateur sans frein, sans mesure et sans convenance », et enfin, pour tout dire, en un mot, « un extravagant ».

Un autre français, Paul Leroi, répond victorieusement à Charles Blanc : « Maître de la décadence, oui, c'est incontestable, mais maître, et de beaucoup supérieur à son temps, où l'école vénitienne ne compte plus après lui que deux grands noms, Guardi et Canaletto. Giambattista... est certain de l'immortalité, et son nom ne peut que grandir dans l'estime de tous ceux que passionne sincèrement la peinture, parce qu'il possède la qualité primordiale de l'artiste, l'originalité. »

Taine, dans son *Voyage en Italie,* consacre à l'école vénitienne un long chapitre qui est un modèle de style, de couleur et de critique. Mais... Taine ne s'arrête pas à Tiepolo : il se contente de le citer au passage, au chapitre précédent, quand il montre la décadence de la puissance vénitienne dans les arts comme dans la politique : « Avec Palma le Jeune et Padovanino, la grande peinture tombe, les contours s'amollissent et deviennent ronds, le souffle et le sentiment diminuent, la froideur et la convention vont régner ; on ne sait plus faire des corps énergiques et simples ; le dernier des décorateurs de plafonds, Tiepolo, est un maniériste qui, dans ses tableaux religieux, cherche le mélodrame et, dans ses tableaux allégoriques, cherche le mouvement et l'effet, qui, de parti pris, bouleverse ses colonnes, renverse ses pyramides, éparpille ses person-

(1) Ranalli, *St. delle B. A. in Italia*, p. 1242, Florence, 1845.

nages, de manière à donner à ses scènes l'aspect d'un volcan en éruption. » Mais l'illustre écrivain apporte des impressions plutôt que des jugement, et voulant à tout prix que le XVIIe siècle éclipse complètement le XVIIIe, il néglige la grande figure d'un artiste qui suffit à lui seul à faire la gloire de son époque.

Nous avons vu qu'un critique d'art d'ailleurs sensé, le milanais Joseph Mongeri, juge, selon des principes assez semblables, les fresques du palais Clerici, à Milan.

A son tour, M. Wessely veut lancer sa petite pierre à Tiepolo, dans les pages d'un ouvrage pesant publié sous la direction du professeur Dohme et intitulé *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit* (Leipzig, 1877). L'écrivain allemand estime que les compositions de l'artiste vénitien, peintes avec une extrême audace, mais avec une égale négligence, ne parlent pas à l'âme des spectateurs.

Le même reproche lui est adressé par Meissner, qui ne trouve chez Tiepolo aucune profondeur de pensée, mais seulement une remarquable virtuosité de pinceau. Suivant Meissner, Tiepolo fut un enfant prodige (*Wunderkind*). Ayant dès ses débuts manifesté l'habileté de sa main et la facilité de son imagination, l'étude ou les années ne lui firent faire aucun progrès, et son talent tourna presque constamment dans le même cercle de sa jeunesse à sa vieillesse.

L'audacieuse fantaisie de Tiepolo déplaît à la grave critique allemande. Wessely encore est désagréablement surpris, dans les peintures du palais Canossa, à Vérone, par le Mercure qui semble faire des exercices d'équilibre et par les génies qui cabriolent dans les nuages; et il ne manque pas non plus de se scandaliser à la vue du consul romain qui a une pipe à la bouche, dans le *Martyre de Saint Faustin et de Saint Jovite*, de Brescia, où Meissner voit aussi une plaisanterie de mauvais goût. A vrai dire, les fresques de Brescia sont de Jean-Dominique, mais Jean-Baptiste lui-même ne répugnait pas aux libertés qui scandalisent les deux critiques.

Demander à Tiepolo l'austérité, l'exactitude du costume, une philosophie esthétique et une rhétorique artistique, c'est ne pas comprendre cette imagination incomparablement originale qui, sans s'embarrasser d'aucun scrupule, se plaît, à l'occasion, aux fantaisies les plus bizarres.

Plus encore que les critiques, même excessives, on peut trouver injuste le silence de certains écrivains récents, comme Lübke et Coindet, qui, dans leur *Histoire de l'Art*, ne citent même pas le nom de Tiepolo (1). Coindet, ancien président de l'École des Beaux-Arts de Genève, parlant des peintres vénitiens, semble croire qu'après Palma le Jeune « l'école de Venise perdit jusqu'au mérite tout spécial de son coloris ». Et il ajoute : « Il y eut bien encore quelques artistes qui cherchèrent à continuer les traditions du Titien et du Véronèse, mais aucun ne s'éleva bien haut, et dans la longue nomenclature des peintres vénitiens, depuis Palma le Jeune jusqu'à nos jours, il n'y a guère que Canaletto (*et Guardi, et Longhi, et Rosalba?*) dont le nom ait acquis quelque célébrité. »

Viennent ensuite des critiques circonspects, qui, tout en n'épargnant pas leurs critiques à Tiepolo, se sentent attirés, comme Mantz, par le charme du *peintre de la décadence*. « C'est, à tous les points de vue, un peintre de la décadence. Mais il garde l'esprit de l'invention et de la couleur, et, devant ses plafonds et ses toiles de fantaisie, les juges austères doivent quelquefois s'avouer charmés (2). »

L'ingénieux et spirituel Camille Boito porte sur Tiepolo un jugement analogue. Il ne trouve presque jamais chez lui une juste imitation de la nature ; il lui paraît manquer d'ordre, de grâce, de dignité, il lui fait l'effet d'un artiste excessif plutôt que vraiment fort, qui ne va pas au fond des choses, mais s'arrête à la surface. Cependant, réfléchissant que Tiepolo est avant tout un décorateur, il adoucit sa sévérité et avoue qu'il l'admire et qu'il l'aime pour

(1) Lübke, *Essai d'hist. de l'art.*, trad., Paris, Didot, s. d. — Coindet, *Hist. de la peint. en Italie*, Paris, 1873.

(2) Mantz, *Les chefs-d'œuvre de la peint. italienne*, p. 255, Paris, Didot, 1870.

la hardiesse comme insolente de sa fantaisie, pour sa merveilleuse facilité d'invention et sa prodigieuse habileté d'exécution, pour la maîtrise de son pinceau, pour sa palette, savante dans les ombres, incomparable dans les oppositions de tons (1).

Peu à peu, la figure du merveilleux coloriste se dégage des épais nuages de l'oubli. Sa grandeur est enfin comprise par les écrivains d'art les plus autorisés, depuis Burckhardt, qui pense que personne n'a surpassé Tiepolo dans les effets de perspective vus d'en bas (2), jusqu'au savant et pénétrant Henri Modern et au brillant De Chennevières. Ce dernier même est si enthousiaste de l'artiste vénitien qu'il ne voit plus ses défauts, alors qu'ils apparaissent à ses plus fervents admirateurs et importent à l'étude de l'art de Tiepolo considéré dans son évolution (3).

Des voix discordantes se font entendre aujourd'hui encore dans l'universel concert de louanges. Une des plus violentes paraît être celle de M. Émile Jacobsen, dont nous avons rapporté par ailleurs l'enthousiaste jugement sur le portrait du procurateur Quirini. Le peintre italien qui a laissé le meilleur portrait du XVIIIe siècle se transforme tout d'un coup en un artiste de second ordre, pour ne pas dire de troisième ou de quatrième ordre : « Les plafonds de Tiepolo ne sont que des ballets célestes vus d'en bas.

(1) BOITO, *Gite d'un artista*, op. cit., p. 31, 32.

(2) BURCKHARDT, dans son *Cicerone*, écrit à propos de Tiepolo : « Celui de tous peut-être qui a poussé le plus loin la perspective vue d'en bas. »

(3) La bibliographie moderne de Tiepolo est extrêmement riche. De toutes les études italiennes et autres citées au cours de ce volume, la meilleure est sans contredit celle d'Henri Modern. Qu'on nous permette, non par vanité d'auteur, mais pour témoigner de l'ancienneté de notre amour pour Tiepolo et de la persévérance de notre étude, de rappeler qu'en ces derniers temps et dans le nouveau mouvement de critique qui s'est produit autour de Tiepolo, nous venons les premiers, chronologiquement du moins. L'amour de Tiepolo nous fut mis au cœur par notre oncle affectionné Pompeo Marino Molmenti, qui fut le maître des meilleurs peintres de la jeune école vénitienne, de Jacques Favretto à Louis Nono, d'Hector Tito à Victor Bressanin. A peine au sortir de l'enfance, il y a quarante ans environ, nous avons publié, avec la présomption de la jeunesse, plusieurs articles de journaux sur Tiepolo, qui n'était alors aimé et compris que d'un petit nombre. Vers 1877, nous avons fait connaître par des estampes les fresques de la villa Valmarana, alors généralement ignorées. Les gravures, qui reproduisaient des fresques de la villa et accompagnaient un article publié dans *l'Art* (Paris, 4 mai 1899), donnèrent à un courageux éditeur de Venise, Ferdinand Ongania, l'idée de faire connaître ces peintures dans leur totalité (MOLMENTI, *La Villa Valmarana*, Venise, 1881). Nous avons, dans la suite, publié le résultat de nos recherches et de nos études sur notre artiste préféré, en divers volumes, brochures ou articles de journaux ou de revues.

L'un de leurs principaux attraits consiste dans les robes flottantes sous lesquelles s'agitent en tous sens de jolies jambes de femmes. Avec cela, des couleurs brillantes, de l'air, de la lumière, un dessin de virtuose, ne reculant devant rien, mais n'exprimant qu'exceptionnellement une pensée artistique. Je sais bien que les fresques du Corrège aux voûtes de la Cathédrale de Parme ont été les modèles de ces plafonds, mais, chez le Corrège, le ciel entier est rempli d'une immense joie qui emporte tout avec elle, tandis que les œuvres de Tiepolo sont comme un feu d'artifice de couleurs et de formes qui, tout à coup, s'enflamme, tourne en rond sur lui-même, pour tomber et s'éteindre l'instant d'après. Ses tableaux historiques sont des scènes boursouflées d'opéra, construites en tous points comme des représentations scéniques (par exemple les fresques de la villa Valmarana) ; ses tableaux d'église ne décèlent pas la moindre piété ni même le moindre sentiment. »

Et il continue sur ce ton.

Le dernier biographe de Tiepolo, M. Édouard Sack, est au contraire un admirateur enthousiaste de l'artiste. Son étude est le fruit d'une longue préparation. Il a consacré de nombreuses années à rechercher en tous lieux les œuvres de son maître préféré, et il a apporté tant de conviction à cette recherche qu'il lui est arrivé de croire en découvrir aussi là où il n'en existait point... M. Sack est un peintre de mérite, et, assurément, personne mieux qu'un professionnel ne saurait comprendre un artiste comme Tiepolo, qui fut peintre avant tout et dans toute l'acception du mot. Ainsi, quelle bonne fortune ce serait, si un Fortuny ou un Henri Regnault, ou, pour prendre un exemple contemporain, un Albert Besnard, avaient voulu nous initier à l'œuvre de Tiepolo. Avec de tels exégètes, la critique, quittant son air de discussion froide et stérile, se fût trouvée élevée à la dignité d'une véritable forme d'art.

M. Sack, cependant, a voulu appliquer à l'étude de Tiepolo la méthode critique allemande, et nous aurions mauvaise grâce à le chicaner sur ce point. Nous sommes partisans trop convaincus de

l'exactitude et de la précision pour n'applaudir pas à ses intentions. Mais il semble que, pour cette tâche, les connaissances spéciales de l'érudit lui aient fait défaut, et il paraît témoigner d'autre part un moindre souci de l'exactitude en matière de critique que ses compatriotes. C'est un peintre féru d'érudition, et c'est ce qui nuit à son étude, car son souci d'ailleurs louable d'érudition, sans le conduire à d'heureux résultats, n'aboutit qu'à gêner en lui les intuitions de l'artiste. Les œuvres de Tiepolo — ce fantaisiste et cet indiscipliné — sont classées, numérotées, cataloguées, étiquetées comme pièces de musée ; mais c'est pour tomber à chaque instant dans des erreurs de noms, de dates, d'attribution, en partie relevées au cours du présent ouvrage.

Ce serait dommage, en vérité, pour Tiepolo, qu'il fût réellement l'auteur de certaines des médiocres peintures que lui attribue M. Sack ! Et ces attributions inexactes sont d'autant plus regrettables qu'elles risquent d'induire irrémédiablement en erreur le public disposé à accepter sans contrôle ni discussion les assertions du critique (1).

Il n'en reste pas moins qu'en qualité de Vénitiens nous ne pouvons qu'être reconnaissants au nouveau biographe d'avoir entouré d'une si vive affection une de nos gloires artistiques ; son ouvrage, s'il n'est pas un modèle de critique rigoureuse, demeure cependant comme un noble hommage rendu à notre art, auquel d'ailleurs ajoute encore du prix la beauté d'une édition de luxe, ornée d'admirables illustrations.

Si notre jugement sur cette étude paraît manquer de bienveillance, nous ne voudrions pas qu'on puisse le croire dicté par un sentiment de *chauvinisme*. L'ouvrage sur Tiepolo, que nous préférons à tous, qui est sans cesse présent à notre mémoire, est juste-

(1) Nous avons déjà dit que M. Sack découvre rien que pour Venise des œuvres de Tiepolo ignorées jusqu'ici aux palais Barbarigo, Giovanelli, Nani, Pisani, Sagredo, Zeno, etc. Nous répétons que, ne voulant pas nous en fier à nous-même, nous avons fait voir ces œuvres aux artistes les plus renommés d'Italie et de l'étranger, qui se trouvent toujours assez nombreux à Venise, et qu'aucun d'entre eux n'a reconnu la main de Tiepolo dans ces peintures.

ment un ouvrage allemand, c'est la belle étude de M. Henri Modern, où l'érudition la plus scrupuleuse est comme vivifiée par un profond sentiment artistique.

Aussi bien, Tiepolo doit le rayonnement de sa gloire, bien plus qu'aux jugements des critiques, aux artistes qui, à travers leurs propres œuvres, ont fait sentir, comprendre, valoir toute la grandeur du maître et manifesté par ces œuvres mêmes sa profonde influence sur l'art moderne.

Quand l'art put enfin s'affranchir de la double servitude des académiques et des romantiques, et que la peinture passant des froideurs de la convention et de la fantaisie malsaine à l'inspiration directe de la vérité et de la vie, il circula dans l'art comme un sang pur, la jeune école entrant dans des voies nouvelles, eut les yeux fixés sur Tiepolo, comme sur un phare, et son nom plus d'une fois devint en quelque sorte le drapeau de l'art nouveau. « Le fameux " plein air ", — dit justement de Chennevières, — le luminarisme, montrés aux naïfs ignorants comme des nouveautés sensationnelles, sont, au contraire, de lointains et malhabiles emprunts faits aux vieux maîtres, et Tiepolo est, avec Velazquez, le prêteur principal de tous les prétendus inventeurs d'aujourd'hui (1). »

Dans ce grand effort de rénovation qui avait pour but de reconquérir la vérité et la lumière, Tiepolo fut l'objet d'une étude spéciale, notamment dans les effets de plein air, où il est un maître incomparable. Les rais éclatants et les prestiges lumineux de sa palette exerçaient un attrait irrésistible en un temps où l'on souhaitait par-dessus tout l'air et la lumière et la fidélité des tons et des rapports, et où l'on recherchait l'illusion de la vérité plutôt que l'expression du sentiment. Il arriva même que nombre de peintres, voulant rivaliser avec ce vaillant génie, exagérèrent ses défauts et sacrifièrent le fond à la virtuosité de la forme. Mais si, en ce sens, l'attrait de Tiepolo a pu être dangereux, il ne faut pas oublier les bons effets de son influence. En cet ardent printemps

(1) De Chennevières, *op. cit.*, p. 110.

où l'art renaissait à la vérité dans la forme, la couleur, l'expression, qui illuminait l'art de la pleine et libre lumière du ciel, l'exemple de Tiepolo ne fut pas inutile à des réformateurs, comme le français Alexandre-Henri Regnault, l'espagnol Mariano Fortuny, l'autrichien Jean Makart, l'italien Dominique Morelli. Et dans la patrie même de Tiepolo apparut un beau jour un jeune homme, trop tôt enlevé aux douceurs de la gloire, Jacques Favretto, qui ressuscita le coloris de Tiepolo dans la fusion délicate et la transparence harmonieuse des tons, sans excès de glacis ni de retouches.

Aujourd'hui, le goût s'est écarté de ceux qui faisaient de la technique le principe vital de l'art, comme Fortuny, ce coloriste varié et étincelant, ou comme Makart, ce peintre prestigieux. Mais Tiepolo n'est pas oublié au milieu des vicissitudes du goût et de la mode. Aujourd'hui encore, où le mouvement naturaliste est arrivé au terme de son développement dans la recherche des effets de plein air, où l'on cherche dans un tableau, outre les savantes alternances de tons et de couleurs, la manifestation d'un état d'âme et où l'art entend ajouter à l'étude patiente de la vérité une interprétation de cette vérité conforme à un idéal intime et éternel, aujourd'hui encore, Tiepolo, — le facile et fécond improvisateur qui, aux yeux d'observateurs superficiels, manque d'intensité dans l'expression des sentiments, — Tiepolo jouit d'une gloire vivante et éclatante.

Les changements rapides et les soudaines transformations du goût exposent encore, sans doute, la réputation de Tiepolo à bien des alternatives, et voici déjà que l'enthousiasme qui s'était déclaré il y a vingt ans vient de s'atténuer en ces derniers temps ; mais désormais la gloire de l'artiste ne saurait plus être submergée sous le flot des idées nouvelles, et l'on ne prononcera plus son nom, à l'avenir, sans qu'une éclatante vision de lumière apparaisse à l'imagination éblouie.

En mai 1896, l'Académie de Venise avait eu l'idée, pour commémorer le bi-centenaire de la naissance de Jean-Baptiste, d'orga-

niser une exposition de toiles, dessins et gravures du peintre immortel. Des églises, des musées, des collections particulières, les œuvres affluèrent, et le roi d'Italie permit que la glorification de ce souverain de l'art eût lieu dans la salle du Palais Royal. Et, de fait, ce fut une véritable glorification.

« *Ce sont choses d'un autre monde !* » s'écriait le pauvre Bernard Celentano en pensant aux toiles de Titien, de Paul Véronèse, de Tintoret.

« *Ce sont choses d'un autre monde !* » auraient pu répéter les visiteurs de l'Exposition Tiepolo.

Devant *la Vierge del Carmine,* cette Vierge dont, pour parler comme Vasari, la chair palpite, dont l'esprit transparaît, qui est vivante, nous avons vu un artiste éminent, perdu dans une longue méditation, les yeux remplis de larmes. Et comme il s'en allait ensuite, l'air inquiet, mélancolique et comme découragé, et qu'on lui demandait le motif de son trouble, il répondit en hochant la tête :

« Après avoir vu ce géant, il vous prend envie de brûler palette et pinceaux. »

En face de *la Communion de Sainte Lucie,* un autre peintre renommé manifestait bruyamment son admiration, trépignant et criant :

« Par Dieu, il n'est pas possible d'être plus grand ! »

Sans doute, il y avait un peu d'exagération dans de tels enthousiasmes. L'âme et l'esprit facilement inflammables des artistes étaient encore excités par l'effet de ce qu'on appelle vulgairement le milieu. Dans les vastes salles du Palais Royal, l'allègre lumière du printemps entrait à flots par les grandes fenêtres, et autour des toiles, disposées en un ordre admirable, retombaient en pittoresques draperies de merveilleuses tapisseries du XVIe siècle. Du grand balcon du Palais, on apercevait en face de soi la basilique de Saint-Marc, ce divin songe de pierre sculpté dans l'éternité ; les yeux se reposaient sur cette façade où les plus étranges audaces de cou-

leurs forment une admirable harmonie, sur ces ornements, ces colonnes, ces arceaux qui composent un dessin d'une beauté unique. Il faut le reconnaître : plus digne cadre ne se pouvait souhaiter pour des chefs-d'œuvre.

Artistes et profanes étaient également saisis d'admiration. Car le génie de Tiepolo possède le mystérieux pouvoir, que très peu d'artistes, fût-ce parmi les plus grands, ont en partage, de triompher à la fois des préjugés, intransigeances ou coteries d'école, et de se manifester victorieusement aux profanes. Aucune divergence, aucune discussion entre les hommes de l'art ou dans la foule de ceux qui n'ont pas pénétré ses secrets.

Les peintres de la vieille école, qui sont fidèlement attachés à leurs chères traditions, s'arrêtaient, confondus devant cette magistrale sûreté du dessin, du modelé, des plis, cette science anatomique, cette largeur grandiose de facture, cette rare habileté technique de composition. Les peintres de la nouvelle école, trop dédaigneux de l'ancien, et éperdus de nouveauté, mais enivrés de beauté, constataient avec stupéfaction le sentiment tout moderne de l'expression, le mépris du détail, le sens de la réalité parfois uni à un profond idéalisme, l'imagination tantôt éclatante et splendide, comme dans les compositions mythologiques, tantôt intensément dramatique, comme dans *le Christ gravissant le Calvaire*. La foule, ignorante de l'art, était inconsciemment subjuguée par ce génie ouvert à toutes les sensations et à toutes les beautés. Tous étaient ravis par l'enchantement des couleurs, qui, sans effort, composent une harmonie d'une éblouissante serénité.

Et la pensée se reportait à des génies de même race, à des temps lointains, aux temps où Titien, Paul Véronèse, Paris Bordon et le Tintoret déployaient leurs glorieuses compositions dans le triomphe des couleurs, parmi les florissantes beautés des étoffes dorées, les mille reflets de la pourpre et des soies multicolores. Car

c'est vraiment un artiste de la Renaissance que ce Tiepolo, qui illumina tout à coup l'art du XVIIIe siècle d'un éclair de suprême beauté, en qui la beauté jeta, en quelque sorte, ses derniers feux.

La gloire de Tiepolo domine le XVIIIe siècle italien comme celle du Bernin resplendit sur le XVIIe.





Cl. Braun.

IMITATEUR DE TIEPOLO. ECCE HOMO.
(MUSÉE DE CAEN.)



Cl. Hanfstaengl.

IMITATEUR DE TIEPOLO. LE PÈRE ÉTERNEL.
(MUSÉE DE BUDAPEST.)



IMITATEUR DE TIEPOLO. LA CÈNE.
(VENISE, COLLECTION DAL ZOTTO.)



IMITATEUR DE TIEPOLO. UN SAINT.
PEINTURE SUR CUIVRE.
(VAREMBÉ, PRÈS DE GENÈVE, MUSÉE ARIANA.)



IMITATEUR DE TIEPOLO. UNE MUSICIENNE.
(PARIS, COLLECTION TROTTI-NICOLLE.)



Cl. Braun.

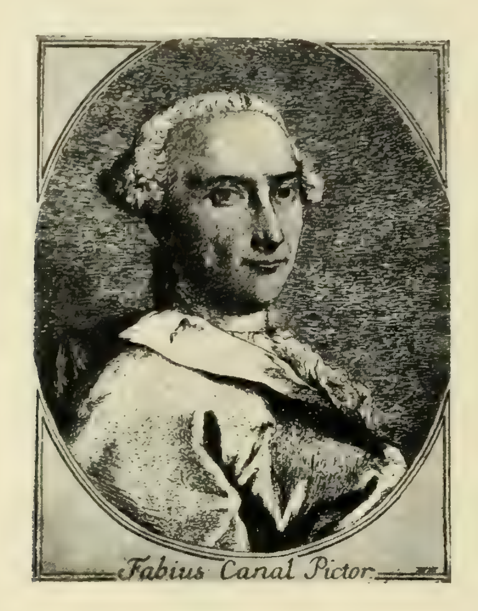
IMITATEUR DE TIEPOLO. LE TRIOMPHE DE L'AMOUR.
(PARIS, COLLECTION TROTTI-NICOLLE.)



IMITATEUR DE TIEPOLO. LA VIERGE.
(PARIS, COLLECTION STEINMEYER ET BOURGEOIS.)



IMITATEUR DE TIEPOLO. L'IMMACULÉE CONCEPTION.
(HAMBOURG, COLLECTION WEBER.)



FABIUS CANAL
TIRÉ DES *Vies des Peintres* D'A. LONGHI.



Cl. Alinari.

IMITATEUR DE TIEPOLO. DEUX PROPHÈTES.
(PALERME, COLLECTION CHIAROMONTE-BORDONARO.)



IMITATEUR DE MARC RICCI. LE SACRIFICE DE POLYXÈNE.
(BERLIN, COLLECTION DU Dr STEIN.)



Cl. Anderson.

FRANÇOIS GOYA.
LA DÉVOTE PROFESSION. EAU-FORTE.



FRANÇOIS FONTEBASSO. SAINT ROCH DANS SA GLOIRE.
(VENISE, SACRISTIE DE L'ÉGLISE DE SAN ROCCO.)



FABIUS CANAL (?)
L'APOTHÉOSE DE LA FAMILLE GRASSI.
(VENISE, PALAIS GRASSI.)



Cl. Filipp.

FABIUS CANAL. LA COMMUNION DES APÔTRES.
(VENISE, PLAFOND DE L'ÉGLISE DEI SANTI APOSTOLI.)



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
L'APPARITION DE SAINT FAUSTIN ET DE SAINTE JOVITE AU SIÈGE DE BRESCIA EN 1438.
(BRESCIA, ÉGLISE DE S. FAUSTINO E GIOVITA.)

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
LE MARTYRE DE SAINT FAUSTIN ET DE SAINTE JOVITE.
(BRESCIA, ÉGLISE DE S. FAUSTINO E GIOVITA.)



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
APPARITION DE LA VIERGE A SAINT JÉRÔME.
(PARIS, MUSÉE DU LOUVRE.)





JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET SAINT JEAN BAPTISTE. SAINT MARTIN OFFICIANT.
(PARIS, MUSÉE DU LOUVRE.)



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
UNE STATION DU CHEMIN DE LA CROIX.
(VENISE, ORATOIRE DE SAN POLO.)



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
UNE STATION DU CHEMIN DE LA CROIX.
(VENISE, ORATOIRE DE SAN POLO.)



Cl. Naya.

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
STATION DU CHEMIN DE LA CROIX
(VENISE, ORATOIRE DE SAN POLO.)



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
SAINT ANTOINE DE PADOUE.
(MILAN, COLLECTION J. BELTRAMI.)



Cl. Naya.

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
STATION DU CHEMIN DE LA CROIX.
(VENISE, ORATOIRE DE SAN POLO.)



Cl. Filippi.

JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
RENAUD DEVANT LA STATUE D'ARMIDE.
FRESQUE DE LA VILLA DE ZIANIGO.



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
TABLEAU D'AUTEL DANS LA CHAPELLE DE LA VILLA DE ZIANIGO.



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO.
COSTUMES DU XVIIIe SIÈCLE.
FRESQUE DE LA VILLA DE ZIANIGO.



TIEPOLO. PLAFOND.
(VENISE, PALAIS MOCENIGO, A S. SAMUELE.)





INDEX ALPHABÉTIQUE

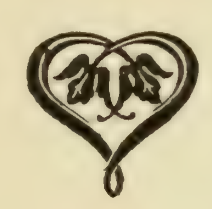




TABLE DES ILLUSTRATIONS
HORS TEXTE

CHAPITRE III

L'ŒUVRE DE TIEPOLO A VENISE

CHAPITRE IV

LES ŒUVRES DE TIEPOLO EN VÉNÉTIE

CHAPITRE V

LES ŒUVRES DE TIEPOLO EN LOMBARDIE

CHAPITRE VI

TIEPOLO EN ALLEMAGNE

CHAPITRE VII

TIEPOLO EN ESPAGNE

CHAPITRE VIII

ŒUVRES DIVERSES DE TIEPOLO

CHAPITRE IX

LES ŒUVRES DE TIEPOLO EN ITALIE ET A L'ÉTRANGER

CHAPITRE X

L'ART DE TIEPOLO

CHAPITRE XI

IMITATEURS ET DISCIPLES DE TIEPOLO. — JUGEMENTS DES CONTEMPORAINS ET DE LA POSTÉRITÉ



TABLE DES MATIÈRES



CORBEIL. — IMPRIMERIE CRÉTÉ.

POMPEO MOLMENTI

TIEPOLO

LA VIE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie